

درجت مجلة «البيان» في السنوات الأخيرة على إصدار عدد خاص عن المسرح، احتفاء بيوم المسرح العالمي. هذا العدد الاحتفالي يتجاوز تقليد المناسبة، ليتحول مصدرا من مصادر الثقافة المسرحية، في وقت ينكفئ فيه كثير من المسرحيين العرب أو يرحلون، دون أن تتصل السلسلة، أو يُداول هذا الفن الرفيع، وفي ذلك خروج سافر على منطق تعاقب الأجيال ودورة الزمن، إنه أمر محزن ومحير في آن معا، يضيق المجال عن الدخول في تفاصيله.

تعرض «البيان» من خلال أعدادها الاحتفالية المسرحيين، على التمسك بالمسرح تنظيرا أو فعلا، والتذكير بأنه ما يزال قادرا على الوقوف، وأن صوته ما يزال مسموعا، وإن كان خفيفا، ومن المفارقة اللافتة أنه كلما تقهقر المسرح، كتابة وعرضا، تقدمت المادة النظرية، حتى ليُخيل لك أنها تعويض عن الممارسة، وأنها تؤذن بانقشاع الضباب وسطوع الشمس. يذهب البعض إلى القول إن مجرد حضور المسرح، سواء كان

● بقلم: د. نديم معلّ

ترفيهيا أو تجاريا بحثا، كسب يجب الاعتراف به، ولكن مرحلة الحديث عن الظاهرة المسرحية، انتهت ولم يعد الحديث عنها مقنعا الآن نبحث عن تجلياتها وسيورة هذه التجليات، ونحن على أعتاب قرن جديد، ولعل الثقافة المسرحية تقوى على تحصين المسرحيين والحيلولة دون وقوع بعضهم في شرك السائد، والركون إلى السهل والسطحي، تحت مسميات وذرائع شتى، قد تكون «البراغماتية» و«الواقعية» بعضا منها.

في هذا العدد يجد القارئ دراسة عن «أثر آرتو في المسرح الحديث» وثانية عن آرتو أيضا «المسرح والآلة». وهذا الاهتمام بالشاعر والمسرحي الفرنسي، يجيء عربيا، بعد أن شغلت أسماء محددة، الفضاء المسرحي العربي، وشكلت وعي المتلقي واستأثرت به عقودا طويلة. سحر الشرق والصوفية وشاعرية الخطاب المسرحي والقطيعة مع اللغة المنطوقة، كلها ألقت ظلالها على كثير من المسرحيين العرب ثمة محاولة للكشف عن مخبوء تجربة آرتو.

وليس بعيدا عن إجلاء مفهوم العرض، دراسة «خصوصية الخطاب المسرحي» من حيث خصوصية قراءته، تلك القراءة التي قد لا تمسك بعناصر تشكيلية، وتقف على فرادته، وبالتالي لا تحسن استيعابه. الدراسة محاولة للتبصير بأدوات القراءة.

ويلمس القارئ أيضا مقاربتين، أrahما مهمتين، لأنهما تمثلان محاولتين نقديتين لقراءة غير تقليدية، يجنح الدارسان فيها، إلى السيميولوجيا والبنوية التوليدية، وإذا كنا قد أتحمنا، في العقدين الأخيرين، تنظيرا عن الاتجاهات النقدية والحدثة، وجله مترجم، ترجمة عصية على الكثيرين، فإننا نتوق إلى التطبيق، ويزداد الوضع أهمية، إذا كان موضوع التطبيق عربيا (مسرحية سعد الله ونوس «السراب» هي مادة هذا التطبيق).

في المسرح الكويتي يُماط اللثام عن صفحات مجهولة من تاريخه. وثمة دراسة وإن بدت مختصرة قياسا إلى عنوانها «المسرح العربي والسلطة». تتناول علاقة المسرح العربي والسلطة. ويضع الدارس يده على أكثر القضايا حساسية، سيما وأن طبيعة الخطاب المسرحي جهرية سافرة وعلنية، يتلقفها الوعي الجمعي وفق ما يُسمى بـ«هنا والآن» مسرحيا.

أما «الأسطورة الفرعونية في المسرح العربي، مسرحية إيزيس نموذجا» فهي قراءة يحاول صاحبها النظر إلى هذه الأسطورة من زاوية جديدة.

وحظي موضوع الطفل والمسرح، في هذا العدد بدراسة حول «المهرجان العربي لمسرح الطفولة».

وقد يكون التنويه بمساهمة أساتذة المعهد العالي للفنون المسرحية في الكويت، في هذا العدد، وفي أعداد أخرى، ضروريا. تعكس مساهمة كهذه طبيعة السائد في المعهد من حيث الحركة والبحث والرغبة في مسيرة كل جديد ومفيد.

ويمكن التفاؤل لأن المساحات التي تضيق، تقابلها في الوقت ذاته أخرى تنفتح، و«البيان» هي إحدى هذه المساحات. فهل تظل كذلك؟

✽ باحث وناقد، أستاذ النقد ورئيس قسم النقد

في المعهد العالي للفنون المسرحية في الكويت.

حول الخطاب المسرحي؛



خصوصية



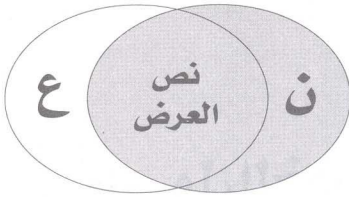
خصوصية

ARCHIVE

• عبد المجيد شكير/المغرب

أ- خصوصية الخطاب المسرحي؛
ماذا نعني بالخطاب المسرحي؟
ما هي العناصر التي تشكله؟
ما حدود انتمائه أو عدم انتمائه إلى
الخطاب الأدبي عامة؟

هناك مجموعة من الأسئلة المركزية
المماثلة التي تسعفنا في الإحاطة بالخطاب
المسرحي، والتي تقضي الإجابة عليها إلى
محاولة تحديده، لكنها في أحسن الأحوال،
تظل أسئلة تقربنا من هذا الخطاب
ومكونات تشكله، وتبقى محاولة تقديم
تعريف له لا تتعدى حدود المقاربة التي
تختلف، بدورها، باختلاف زوايا النظر
التي نقارب بها الخطاب المسرحي، وحسب
المرجعيات التي نستند إليها لأجل تقديم
هذه المقاربة، ومع ذلك سنحاول في هذه



وهذا يوضح العلاقات بين النصوص الثلاثة، وبين النص والعرض باعتبارهما قطبي الممارسة المسرحية، وتتضح العلاقة أكثر من خلال آن أوبرسفيد Anne UBERSFELD حين تقول: «النص المسرحي حاضر داخل العرض بشكله الصوتي والتلفظي، له تواجد مزدوج، فهو - أولاً - يسبق العرض، وبعد ذلك يصاحبه» (4).

1.1 حول النص:

هناك تعريف للنص المسرحي - باعتباره مكوناً من مكونات الخطاب المسرحي - تقدمه أوبرسفيد في كتابها «قراءة المسرح Lire le theatre» غداً تعريفًا جاهزاً، وهو أن النص المسرحي «يتركب من جزأين منمايرين، لكنهما متداخلان هما: الحوار Dialogue والتعيينات / الإرشادات Didas- clies (أو الإشارات المسرحية - Les indications Sceniques)» (5)، وإذا كان للحوار أهميته من حيث كونه هو الملفوظ داخل العرض وأساس انبناء الإنجاز المسرحي، فإن لنص التعيينات كذلك أهميته الجمالية والدلالية في الوقت نفسه، من حيث كونه مفتاح التأسيس السينوغرافي ما دام يحمل إشارات الأمكنة وخصوصياتها، وأسماء الشخص، ومادام يؤسس سياق التواصل.

وتقيم أوبرسفيد تمييزاً بين الحوار والتعيينات انطلاقاً من السؤال: من يتكلم؟ لنعرف، من خلال الإجابة عليه، إن المتكلم في الحوار هو هذا الكائن الورقي الذي

الورقة «المفتوحة» أن نقارب الخطاب المسرحي لأجل الإمساك، على الأقل، بعناصر تميزه وخصوصياته التي تجعله يختلف عن باقي الأنماط الخطابية.

إن للخطاب المسرحي خاصية نوعية لا تكون له هوية إلا بها تتمثل في كونه غير متجانس «وفي كونه فناً مفارقاً يجمع بين الأدبي والمسرح، بين السرمدي المتجدد المعاد إنتاجه، واللحظي الثابت القار إنتاجه» (1). وللإجابة على سؤال التمييز عن الخطاب الأدبي يصوغ رولان بارث Roland Barthes جواباً في «بحوث نقدية Essais Critiques» حين يقول متحدثاً عن الخطاب المسرحي: «إننا بصدد تعددية صوتية إخبارية حقيقية، وهذا هو التمسرح La Theatralite: سُمك (تكثيف) من العلامات» (2)، إن إحدى خصوصيات الخطاب المسرحي، إذن، هي خاصية التمسرح، الذي تبدو مكانه في النص والعرض على حد سواء، فهو لا يتحقق إلا داخل قطبي الممارسة المسرحية، ومن ثمة «فإن إنجاز المسرحي يتشكل من مجموعة من العلامات تتمفصل إلى مجموعتين صغيرتين، هما: النص (ن) و(العروض ع)» (3)، وتلك العناصر التي تشكل الخطاب المسرحي، وهي عبارة عن:

1. نص التأليف: وهو مجموعة من العلامات السمعية - البصرية، يعتمد الاستعمال النوعي للغة كأداة في التعبير.
2. نص الإخراج: وهو مجموعة من العلامات السمعية - البصرية، يعتمد توظيف الأنظمة السينوغرافية كخاصية في التواصل مع المتلقي.

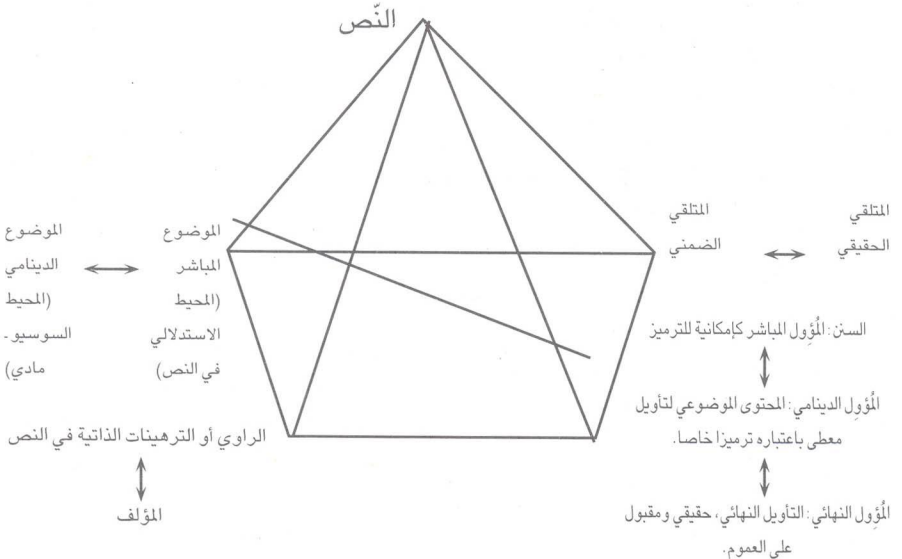
ومن مزيج المجموعتين النصيتين (نص التأليف / نص الإخراج) نستخلص نصاً ثالثاً هو نص العرض، ويمكن توضيح ذلك بالترسيمة التالية:

وتواجهه المزدوج المتمثل في أسبقيته على العرض ومصاحبتة له في الوقت نفسه (6). إن التعريف الذي تقدمه أوبرس فيلد للنص المسرحي غدا تعريفا جاهزا، لا أستطيع أن أقول متجاوزا، ولكنه تعريف لا يقارب النص المسرحي في عمقه، ولا يحيط بأبعاده. فتقديم تعريف لنص مسرحي أمر لا يخلو من صعوبة، لأن تقديم تعريف يرتبط بطبيعة النظرية التي تشكل المرجع، هذا من جهة، ومن جهة ثانية، لأن كلمة نص تستعمل للتعبير عن ظواهر متعددة، فنسمي نسا كل إرسالية لسانية، كتابية أو شفاهية، ونستعمل كلمة نص بخصوص الصور والإشارات والعلامات والكرنفال والملابس.

ومع ذلك فمفهوم النص المسرحي يشكل نقطة الانطلاق في الخطاب المسرحي، لأنه العنصر المادي في الخطاب، ولأن العناصر الأخرى لا يمكن أن تفهم إلا في ارتباطها به، لذلك فإن مقاربتة تفترض تحديد أبعاده، ويمكن تحديد هذه الأبعاد انطلاقا من (هرم) Diagramme مستوحى من سيميائية بورس (7) Peirce:

يسمى الشخصية، أما المتكلم في التعيينات فهو المؤلف نفسه الذي يحدد الشخصية المسرحية ويسند إليها جزءا من الخطاب، مع تحديد زمن ومكان التلفظ به، كما يحدد الحركات والتحركات التي تقوم بها الشخصيات في استقلال عن الخطاب، وهذا التمييز يجعلنا نقارب علاقة النص المسرحي بمؤلفه من حيث إن المتكلم في النص المسرحي ليس هو المؤلف، بل الآخر / الشخصية في شكله الجماعي عبر سلسلة من تبادل الحوارات، ويبقى المؤلف هو صاحب القول في شكله الخطي.

إن التعرف على النص المسرحي مرتبط بمجموعة من السمات التي تميزه، وتتمثل في كون مادته التعبيرية محض لسانية، وفي كونه يُلفظ بشكل تعاقبي نظرا لطبيعته الخطية Lineaire، ويقرأ حسب الترتيب الزمني نظرا لطبيعته الحدولية Tabulaire (وإن كانت إعادة قراءته، والرجوع فيها خلفا تخرق هذا الترتيب)، ثم هناك خاصية أخيرة تميز النص المسرحي، وهي حضوره المستمر داخل العرض في شكله الصوتي والتلفظي،



/ تمثيلي، وهذا لا يعني أنه يترجم النص المسرحي (يذهب البعض إلى اعتبار العرض أو الإخراج ترجمة للنص)، بل إن الإخراج انحراف / انزياح إبداعى Devia-tion creative، ذلك أن النص به مجموعة من الثغرات Troue، ولا يمكن أن تسد هذه الثغرات إلا بواسطة الرؤية الإخراجية، لكن مع ذلك فللنص المسرحي فعاليته من حيث كونه الفكرة المسبقة التي يتأسس عليها العرض المسرحي، لأن الفكرة في الواقع «نص مسرحي في أبسط مظاهره...» (10)، ومن حيث كون المؤلف المسرحي يكون مرتبطاً أثناء إنتاج النص المسرحي - بتصور معين للخشبة ولطريقة الأداء، ثم من حيث تضمن النص لأليات تشكل القاعدة التي ينهض عليها العمل السينوغرافي، وهذه الأليات هي عبارة عن مفاتيح للفهم - Cles de Comprehension تكون إما في شكل تعيينات / إرشادات أو حوارات بعينها، تؤطر العمل السينوغرافي وتوجهه، مع فسخ المجال للقدرة الإبداعية في التصور الإخراجي.

وعلى الرغم من طبيعة العلاقة الواضحة بين النص والعرض المسرحيين، فإن للعرض، بدوره، ميزات تخصصه. منها أنه متعدد في مادته التعبيرية بحيث يعتمد مكونات لسانية وغير لسانية، وغير اللساني يتضمن، بدوره، مكونات سمعية وأخرى بصرية. والخاصية الأخرى التي تميز العرض المسرحي أن استقباله يفترض في المتلقي تنظيماً مكانياً وزمانياً - Organisation Spatio-temporelle للعلامات المتعددة والمتزامنة. هذه الخصائص تفترض اشتغالا على المادة النصية، وفي الوقت نفسه، على أدوات دالة، بحيث يتم تحويل العلامات غير

حسب هذا النموذج، فالنص - الماثل مادياً - يتوفر على أربع مرجعيات مختلفة، ويحيل على:

1 - التأويل المباشر أو التعددية في التأويل، أي سنن أو مجموعة من «السنن» Code التي تجعله مفهوماً - Comprehensible.

2 - المحيط الاستدلالي، أي «العالم» (الحقيقي، الممكن، التخيلي) الذي يتوجه نحو النص.

3 - الذي يتلفظ النص، أي مُرسله أو مؤلفه.

4 - الذي يستقبل النص، أي قارئه أو متلقيه.

إضافة إلى هذا، فكل واحد من الترهينات التي ترتبط بإنتاج المعنى، تنقسم إلى مظهر داخلي ومظهر خارجي (8).

1. 2 حول العرض:

للاقتراب من معنى العرض المسرحي، نلتجئ مرة أخرى إلى أوبيرسفيلد التي تقول: «العرض المسرحي عمل فني، أو عبارة أدق إنتاج فني، يلعب فيه النص دوراً حاسماً، ولا يوجد هذا الإنتاج - المرتبط حتماً بوجود نص ما - كنتاج فني إلا بنقله إلى خشبة المسرح، بطبيعة الحال يمكن أن يقرأ المتلقي النص المسرحي «بين صفحات الكتاب»، ويجعل منه مادة أدبية، ومن ثمة فإنه يضطر إلى سد ثغراته، أو - بعبارة أخرى - يضطر أن يبني عرضاً خيالياً» (9).

العرض المسرحي، إذن، مرتبط بالخشبة والسينوغرافيا، وهو المانح الحياة للنص المسرحي من خلال إخراجه إياه من إطاره الأدبي إلى تحقق فعلي

اللسانية إلى نص سينوغرافي وإشباعه بأدوات دالة ومعبرة وفق الرؤية الإخراجية المتبنية ضمن العرض المسرحي.

عبر هذه المحاولة لمقاربة النص المسرحي، تتضح خصوصية هذا الخطاب وخصوصية مكوناته، الشيء الذي يفترض في قراءته خصوصية مماثلة، فقراءة الخطاب المسرحي تقتض أدوات وإجراءات تختلف عن القراءات الموجهة لخطابات أخرى، وهو ما يكسبها عنصر الخصوصية.

2. خصوصية القراءة:

لعل أول سؤال ينتصب في وجه المحلل أثناء قراءة الخطاب المسرحي هو السؤال البريء: من أين البداية؟. تواجه القارئ / المحلل صعوبة كبيرة من حيث كون تحليل النص وتحليل العرض ليسا مترابكين - Su-perposable، فقراءة النص هي قراءة خفية للتفاصيل مع إمكانية الرجوع فيها خلفا، وقراءة العرض هي قراءة متعددة الأصوات ودامجة، تعطي الأولوية بالضرورة لتعاقب الحكاية، وما يمكن أن يسقط من ذهن القارئ للنص المكتوب لا يمكن أن يسقط من ذهن المتفرج، أي الحكاية والصراعات الكبرى، والقارئ يتحسس جزئيات الخطاب فلا يمسك بالبنيات العامة / الكبرى.

القراءة، إذن، تفترض الإمساك بهذه البنيات العامة وتحليلها كمنطلق، فهي الوحيدة التي تمكن من قراءة الخطاب، لأن الوضع الطبيعي للنص أنه ليس للقراءة وإنما للسمع ضمن الإنجاز المسرحي ككل، لذلك لا بد من بناء (أو إعادة بناء) شروط التلفظ من لدن القارئ ومن هنا

ضرورة دراسة الحكاية والنموذج العملي ولا. فمعرفة الحكاية ورؤية الصراعات تجعل القارئ ينتقل من قراءة تعاقبية للأحداث إلى قراءة تزامنية للعلاقات الركحية Signes Sceniques، من هنا يصبح ما هو أولي في القراءة هو مكونات الفضاء المسرحي، مدى استثمار الممثلين له، اشتغال الإنارة... بعبارة أخرى، العلامات المتزامنة في الممارسة الركحية. ففي الحالة الأولى، إذن، يحدد المحلل الخطاب من خلال إثبات علامات الحكاية والصراع (عمل الدراماتورج)، وفي الحالة الثانية يدرس شبكة العلامات السمعية - البصرية باعتبارها تمنح معنى الملفوظ / المحكي (عمل الناقد).

وفي هذا الإطار - أي خصوصية قراءة الخطاب المسرحي - تقترح أوبيرسفيلد (11) تصورا للقراءة يحاول الإلمام بكل مكونات الخطاب المسرحي، وهو تصور لا ينفصل عما طرحته في كتابتها «قراءة المسرح» (1977)، و«مدرسة المتفرج» (1981). وكل قراءة للخطاب المسرحي، فإنه يفترض بدوره، فصلا في مكونات الخطاب من حيث كونه فصلا منهجيا لا يروم تهديم كيان الخطاب، ولكن يروم تحليل كل مكون في علاقته الشبكية بباقي المكونات، دون إلغاء كلية الخطاب وتلاحم أجزائه.

2.1 تحليل النص:

إن أول خطوة إجرائية تقترحها آن أوبيرسفيلد بخصوص تحليل النص، هي قراءة النص انطلاقا من الحكاية باعتبارها سلسلة من تعاقب الأحداث المقدمة في نص درامي ما، وانطلاقا من البنية العملية لأجل معرفة الأدوار والأفعال وما

يرتبط بذلك من وظائف. ثم يقف المحلل بعد ذلك على شروط التلطف المحددة انطلاقاً من التعيينات Les didascalies، فهي الطبقة النصية التي يخاطب من خلالها المؤلف الدرامي المتلقي مباشرة لوضعه في السياق التداولي للنص، وهنا تكمن أهمية دراسة شروط التلطف والوقوف عليها. أما الخطوة الثالثة فهي دراسة الأشياء Les objets، التي ترد في النص في شكل واحدات معجمية -Lexemes، من حيث إحالاتها ووظائفها، فالشيء يحيل إلى مكان مادي أو عالم معين، ويمكن أن يتشكل رمزياً فيحيل على حدث حقيقي، ويقوم بوظيفة المرجع، ثم الانتقال إلى الزمنية La temporalite ودراسة زمن الحدث، زمن القصة، زمن الأسطورة، وتحليل المدة اللحظة، والتاريخ باعتباره مرجعاً. ليأتي بعد ذلك دور دراسة الشخصيات باعتبارها متلفظ الخطاب، وذلك من خلال قراءة أشكال بناء الشخصية المسرحية (الملاح والأبعاد)، ومن خلال تحديد الموضع العاملي La place actantielle والسمات المميزة. ثم، أخيراً تحليل الخطاب المسرحي في شكله النصي، وذلك بقراءة تلطف الشخصيات، وخطابها، والمسكوت عنه في خطابها، وكذلك عن طريق ضبط التلطف المزدوج للنص، فللنص المسرحي متلفظان: متلفظ غير مباشر هو المؤلف (صاحب الحوارات والتعيينات)، ومتلفظ آخر مباشر هو الشخصية.

2.2 قراءة العرض:

وبخصوص قراءة العرض، فإن تصور أوبرسفيد ينطلق من الفضاء باعتباره العنصر الدامج لكل العلاقات / إن التصور القرائي الذي تقترحه أوبرسفيد في «بيداغوجية الفعل المسرحي» يحمل طابعاً إجرائياً، ومع ذلك فالعناصر التي تشكله تتحقق بنسب متفاوتة في قراءة الخطاب المسرحي، لأن أهم خاصية تميز الخطاب المسرحي هي

وبخصوص قراءة العرض، فإن تصور أوبرسفيد ينطلق من الفضاء باعتباره العنصر الدامج لكل العلاقات / إن التصور القرائي الذي تقترحه أوبرسفيد في «بيداغوجية الفعل المسرحي» يحمل طابعاً إجرائياً، ومع ذلك فالعناصر التي تشكله تتحقق بنسب متفاوتة في قراءة الخطاب المسرحي، لأن أهم خاصية تميز الخطاب المسرحي هي

خاصية تعدد مكوناته، وعدم تجانسها، ولا يمكن قراءتها وتأويلها كلها. من هنا تأخذ القراءة دائماً شكل المقاربة، وتحقق عمقها بحسب المرجعية التي تنطلق منها.

الهوامش والإحالات

Anne UBERSFELD: Lire (1)
le theatre - eds sociales - Paris 1982 - p: 13.

(2) عن أوبيرسفيد - مرجع سابق - ص: 19.

(3) و(4) و(5) - نفسه - الصفحات: 21 / 20 - 19 / 37.

(6) للتعرف أكثر على طبيعة النص المسرحي، يمكن الرجوع إلى كتاب «قراءة المسرح» لأوبيرسفيد، خاصة القسم الأول المتعلق بالنص والعرض - ص. ص: 13 - 52.

J. Dines johansen: Semio- (7)
tique - in - Theatre: modes
d'approche, Ouvrage collec-
tif- Bruxelles 1987. p: 123.

(8) للوقوف أكثر على أبعاد النص، يمكن الرجوع إلى د. جوهانسن - المرجع السابق - ص. ص: 122 / 124.

(9) عن سامية أسعد: النقد المسرحي والعلوم الإنسانية - مجلة فصول - س: 83 ع: 1 ص: 157.

(10) د. محمد الكفاط: بنية التأليف المسرحي بالمغرب - دار الثقافة - البيضاء 1983 - ص: 74.

A UBERSFELD: Pedag- (11)
ogie du fait theatral - in -
Theatre: modes d'approche,
Ouvrage collecchif- Bruxelles
1987. p: 123.



المسرح العربي والسلطة

• يوسف الطالبي/المغرب

أعتقد أنه من نافل القول التأكيد على أن المسرح فن مستحدث في الوطن العربي وأنه رغم المحاولات الجادة التي بذلت من أجل تأصيله وإكسابه خصوصيته ما زال يعاني من مجموعة من المشاكل المختلفة، ليس أقلها السياج الديني والسياسي والاجتماعي الذي ضرب عليه ردحا طويلا من الزمن.. والذي تظهر بتلاوين شتى.

لكن، حسبي أن أقول إنه رغم ذلك أصبح لدينا الآن مسرح ويمتلك هويته وبالتالي يمكن الحديث عن المسرح العربي بدلا من الحديث عن المسرح في الوطن العربي لأن المسرح العربي استطاع بحق أن يمتح من خصوصياته، من الاجتهادات العربية والتجارب الغربية، وأن يشق له مسالك للإبداع والتجريب.

في هذه المقاربة سنحاول التفكير بصوت عال في موضوع المسرح العربي والسلطة السياسية عله يفتح نقاشا خصبا بهذا الخصوص.

إن الحديث عن المسرح العربي في الوقت الراهن هو تقليد للمواقع وفتح الجراحات... ما دام هذا المسرح يعيش حالياً أبشع صور التراجع والفتور.. والتردي والذبول... بعد فترة مشرقة زاهية انطلقت من حركة مسرحية فوارة ومشعة في السبعينيات واستمرت حتى بداية الثمانينيات... لكن الآن... ماذا عن الآن؟! الآن حديث آخر.

المسرح فن جماعي بامتياز:

المسرح أب الفنون، وسيد التعابير الدرامية بامتياز، إنه فن جامع لعلاقات تفعل وتنفع، تؤثر وتتأثر، تغير وتتغير، فيه يلتقي المبدع والعالم، والحرفي والصانع، والفني والاجتماعي والنفسي... وفوق خشبته يتربع اللون والضوء والثوب والحركة والكلمة والصوت والصمت... وفي صالته تجتمع مختلف شرائح المجتمع... ورغم تضارب الأفكار يولد في أحضان حوار هادئ كصلاة خاشعة في محراب مقدس.... في أحشاء المسرح تتجاوز عناصر الائتلاف والاختلاف، والثبوت والتحول... إنه شبكة دقيقة من العلاقات، فيه تتعايش التجارب الجماعية بامتياز... وهنا تكمن فرادته. إنه النتاج المركب بشكل بديع، فمن الكاتب المسرحي مروراً بالمخرج ووصولاً إلى الممثل والفني، وانتهاء بالجمهور يكون العرض المسرحي قد قطع أبرز مراحل النضج والاكتمال، ليخلق المتعة، ويخلق الفرجة، إنه بكلمة واحدة الحياة الفورية التي تقتحم العوالم المجهولة... هنا والآن، إنه اللحظة الصدامية، الارتجاجية المباغتة والالتماع

الخاطف... فالمسرح بهذا المعنى مؤسسة جامعة لعدة فنون منذ آلاف السنين، أو على حد قول «جوته» (مؤسسة فضولية) (1) يتمثل فكر العصر وأخلاقه... وكل ثوابته ومتغيراته المختلفة... إنه نقطة الانطلاق والالتقاء معاً... ولهذا فالدخول إلى المسرح دخول إلى فضاء هذا الوجود الرحب... (2) ولأن الفن المسرحي هو بالضرورة نص وعرض، فإن الحياة المسرحية تبدأ تحققها ووجودها من ذلك المداد المنذلق على الورق في شكل كلمات قبل أن يفيض بكارة البياض فيستوي على الخشبة في شكل حركات.

لهذا فالإبداع المسرحي لا يتحدد في النص وحده، بل يتجاوز إلى نتاج مركب من النص والتمثيل والإخراج وهندسة المناظر وتصميم الأزياء والموسيقى والتشكيل (3) إنه الفن الوحيد الذي تتعايش فيه التجربة الجماعية بلا منازع. والمسرح مواجهة... وفن صعب.. ولا يحقق طبيعة الخلق المسرحي في أبسط شروطها إلا باللقاء الحي المباشر مع المتلقي.. (4) فلا وجود للمسرح إلا بال جماهير، فهي التي تحدد ماهيته وتنفتح فيه روح البقاء.. وبها يمتاز عن بقية مظاهر النشاط الثقافي والفني لأنه في جوهره «حدث اجتماعي».. والظاهرة المسرحية هي في أصلها وبأبسط أشكالها متفرج وممثل.. والمدخل الأساس والصحيح للحديث عن المسرح: تبلوره وحل إشكالاته هو «الجمهور» (5) لهذا فالخريطة المسرحية تبدأ بالجمهور... ما دام النص المسرحي في كل الأحوال كتب ليعرض عليه... لذلك يرى بسكاتور (Piscator) أن الجماهير هي الروح الداخلية للمسرح. وبدونها ودون

كالمسرح والسينما إنما يمر عبر مؤسسات الدولة، يمكننا بسهولة أن نتصور إلام يمكن أن يؤدي هذا الوضع. ببساطة إنه يؤدي إلى هذا الاحساس الخائق بالعجز والتأزم واللامبالاة الحزينة» (9). وحينما يتم الحديث بإسهاب عن الحق والقانون، والحرية والديمقراطية، والعبارات المعسولة الجميلة، وكل قيم المدينة الفاضلة، فإن الواقع يبتلع الخطاب ويحتويه دون تحقيقه فعليا على أرض الممارسة. لذلك فالمسرح: «فن يدافع عن كرامة الإنسان الذي أهدرت حريته وهمش اختياره، ولكي يكون لدينا مسرح ملتزم لا بد لهذا الخطاب المسرحي من أن يتنفس هواء الحرية» (10) وهو ما تحتاجه طبعا الكتابة المسرحية باعتبارها نقطة البدء حيث تبتطن عصارة فكر المؤلف وقناعاته، وأسلوبه واتجاهه... ولأن العملية الإبداعية تنطلق من هذه اللحظة، فقد يتم خنقها في مهدها، وبالتالي تنعدم محاولة الخلق المسرحي.. ولنا في الكتب التي تعرضت للمصادرة أو الحرق والاتلاف.. وعانى أصحابها من مختلف ألوان المهانة والعذاب × خير دليل على ما ذهبنا إليه. من ثمة لا يمكن للكتابة المسرحية: «أن تتأسس إلا مع وجود مناخ ديمقراطي سليم، وذلك لأن المسرح تظاهرة بالأساس، إنه تجمع شعبي يقوم على وجود حرية الإرادة، فهو يمارس التفكير جهرا، بصوت عال ومرتفع، لا مجال للهمس في المسرح. ولا مجال للاختفاء (...) لأجل هذا تجد الكتابة لدينا نفسها بين اختيارين اثنين: إما أن تصبح خطابا تابعا للخطاب السياسي، في بعده الرسمي، وإما ألا تكون أبدا» (11) لهذا فالمسرح يكلف صاحبه غاليا، حيث أن المسرحي عندنا كمن يحمل حتفه بين

مشاركتها يفقد معناه ويصبح شكلا من أشكال الترف والتزيد البورجوازي (6). وبعد.. فالمسرح بداية الكون، وفضاؤه مفتوح على الجهات الأربع، إنه الاحتجاج المبطن، وجنة اللعب، وفيه يوجد ما يصعب العثور عليه في الحياة اليومية... وما نعجز عن الوصول إليه إلا فيه. المسرح متعة ولكن أية متعة؟ إنها بلا شك المتعة / الزلزال... وبكلمة واحدة: إنه قضية القضايا (7).

المسرح العربي وفضاء الحرية

يعاني المسرح وهو الذي ينمو ويتفتح في فترات الحيوية السياسية نوعا من البهوت، والتردد أو بتعبير آخر: تنعكس عليه الميوعة السياسية السائدة... ولكي ينجح مشروع الأنظمة تلجأ إلى حملة واسعة من التضليل والتستتر على التناقضات الاجتماعية وجوهر تحركها السياسي، وفي هذه الحملة يكون من الضروري والملح شد القبضة على الثقافة وإحاقها بالبرنامج الإعلامي الرسمي القائم على التخدير وتروير الحقيقة، لهذا فقد تتوسع في استخدام (الرقابة) بشكليها: المباشر الذي يتحدد في المنع الصريح وأحيانا ملاحقة المبدع، والرقابة غير المباشرة وتتمظهر في محاصرة الأعمال الجادة، وتشجيع الأعمال التافهة التي تخدر المتفرج وتشوّه ذوقه ووعيه (8). وبالتالي تعمل على تعويم المشهد الفني وإغراقه حد الاختناق وذلك بتفريخ الجمعيات والدفاع عن أطروحة مبتذلة: (الجمهور عايز كده) ومقابل الارتقاء بالذوق يتم النزول به حدود السقم... «وفي بلاد كل نشاط ثقافي فيها وخاصة النشاطات ذات الطابع الجماعي

الأسدي: «فالمسرح وهو يحاول خلق النص المميز المبدع، المتفرد، غالباً ما يصطدم بجدار السلطة الفولاذي الذي يريد تحويله - أي المسرح - إلى سلعة من سلعة المعروضة في المزاد العلني» (14).

فالمسرح العربي إذن يعيش ويزدهر وينمو وسط مناخ ملتو، ووسط حياة تفرخ مسرحيين تابعين... فأين يمكن أن تنمو الكتابة المسرحية، وكيف لها أن تشق طريقها وهناك تيار ساحق يقف في طريقها؟ أما المسرحي فهو في سجن غير مرئي مطارد... إنها أزمة التعبير وأزمة السلوك، والخطاب المسرحي أسير ومكبل بين آلية التسلط وبين تسلط المثقف الألي (15). «فسلطة القمع تريد من الكاتب نسقا مرسوما سلفا ومحدودا، وتطالبه بكتابة سطحية لا تتجاوز الهتاف والصراخ» (16). إنه الهامش الضيق من الحرية وما نراه في مسارحنا لغو مبسط، فالمسرحي يعيش الآن أزمة مزدوجة فهو إما منكفي، راقص ومستعص ملعون بلغة الخلق المدهش، لا يهادن ولا يجامل الواقع، أو مصاب بإسهال كتابي، ومصفق هتاف يعرض وجوها هشة ملونة، لذلك كف المسرح عن التعرض للموضوعات الصعبة، لأن المؤسسات أفرغته من جذوته المشتعلة وبالتالي لم يعد قادرا على الكشف والاكتشاف (17). إنها حالة لا تدعو إلى التفاؤل لأنها استسلامية متراجعة ساكنة وهذا الأمر كفيل بأن يقودها إلى حتف مؤكد. وبين «أن يكون المبدع مبدعا أو عدمه فإن معيار علاقته بالآلية القمع هي التي تحدد وجوده... وعطاءه واستمراريته» (18).

إذن هل نقف مكتوفي الأيدي أمام هذا الاكتساح المريع والخطر الداهم لمؤسسات السلطة.. أم نقف قصاها بكل جرأة

أصابه... فهو إما أن يتعاطى لكتابة سهلة مسطحة لا عمق فيها... لا تبغي أكثر مما تقول، تنهض على خطاب واضح وشفاف لا مجال فيه لقراءة ملغومة أو تأويل مغرض، أو يمتن الصمت من أجل سلامته وأمنه، وصيانة لرزقه... لكن قلة هم أولئك الذين استمروا رغم الجو الخانق الذي يبعث على اليأس والإحباط ففتحوا كلماتهم من صخر صلد... لأنه في زمن «المجازر والمتغيرات التي تتصارع بنا نحو الانحلال والهزائم، كيف يمكن قياس الجدوى إلا بالمقاومة والفعل... كيف يمكن أن يحقق المسرح جدواه إذا لم يتدخل في المجزرة إذا لم يحطم قوقعته ويتحول فعلا هنا، والآن. فعلا حقيقيا يؤثر ويغير، يقاتل ويقاوم» (12).

إن المسرح لم يكف ومنذ نشأته عن تلمس غايته في أن يكون الفعل أو ما يشبه الفعل، وفي تاريخه الحافل بالتراجع والإخفاق ثمة لحظات باهرة استطاع المسرح فيها أن يحقق ما بنشده، وفي هذه اللحظات كان يتظاهر دائما بشرطان أساسيان يوفران هذا النجاح. الأول هو جرأة المسرح على تحطيم أو تغيير بنيته الداخلية (التجريب) والثاني هو توفر مناخ ديمقراطي حقيقي، والشرطان متلازمان لا يمكن فصل الواحد عن الآخر... ولا يمكن للمسرح أن يتحول حدثا فاعلا في التاريخ... إلا إذا تيسر له هامش من الديمقراطية الفعلية. وينبغي ألا ننسى أن المسرح.. وهو الفن الجماعي، يظل على حد تعبير جان فيلار (Jean Vi-lar) أكثر الفنون المهددة بالتوقف أو الاضمحلال، حين يفقد الحرية، إنه فن توهنه القيود. إذن يطلب المسرح كي يحقق الفاعلية التي ينشدها، أقصى حدود الحرية والصفاء (13). يقول جواد

المؤسسات الرسمية، وأن يحمل المخرجون هاجس البحث للخلاص من جرثومة الاستهلاك التي تحول المسرح إلى ساحة من المهرجانات لتبادل الجوائز. هواء المسرح هو ديمقراطيته، انتزاعه لوجوده، عن طريق فرض المبدع لقوانين إبداعه من خلال لغة العرض المتفوقة تقنيا -فكريا- جماليا» (21) وبالإضافة إلى كل ما سلف نجيز لأنفسنا القول إن الجمهور كان بدوره عاملا سلبيا في الانطفاء الذي عرفه المسرح العربي.. حيث إن الجمهور كان (مثلا) بالنسبة لبرتولت برشت (Ber-tolt brecht) تلميذا يتلقى مبادئ تعليمه من المسرح المحمي، وأستاذًا حيث كان برشت، يجلس في صفوف الطبقة العاملة مستمعًا إلى ملاحظاتها وتعليقاتها وانتقاداتها، ورفيق الدرب... حيث المبدأ واحد، والهدف واحد، وقد حاول سعد الله ونوس كواحد من أبرز الغيورين على المسرح العربي، خلق هذا النموذج في الوطن العربي لكنه أخفق وفي ذلك يقول: «كنت أكتب إلى جيلي، إلى الناس الذين أعيش بينهم، إلى هؤلاء الذين أعرفهم وأعرف مشاكلهم، وكان لدي الأمل أنه بالإمكان تغيير هؤلاء، الآن تراجع هذا الأمل» (22). ولقد تعددت الاجتهادات في محاولة تفسير ظاهرة عدم إقبال الإنسان العربي عموما -وبالشكل المرتجى- على المسرح «فالبعض يؤولها بأن تراثنا الأدبي والفكري خال من شيء اسمه المسرح، بالمعنى الدقيق للكلمة، والبعض يقول: إن الإنسان العربي عاطفي بطبعه، ميال إلى الطرب والغناء وبالتالي فهو غير مبال لإلزام نفسه بمشاهدة أعمال مسرحية جادة. وآخرون يلقون بالتبعية على المتاجر بالفن، وفريق رابع يحمل أجهزة الإعلام الرسمية مسؤولية إفساد الذوق

وتضحية في تصادم علني... إن كلا الخيارين صعب وعسير التحقق... وفي كل الأحوال فالمؤسسات الرسمية قادرة على خنق المسرح باسم انعاشه وبعث الروح فيه... مادام للمسرح حد للتنوير وآخر للتخدير إذ باسم التشجيع يتم التمييز، ولكن أن نكون خير من ألا نكون.. «والذبابة قد لا تقتل ولكن يمكنها أن تحدث غثيانا» خاصة وأنا قد لمسنا أن إشكالية المسرح العربي الأولى هي حرية التعبير... وإذا كانت الحرية هي سبب التراجع والصمت «وإذا ظلت -هذه الحرية- حلما يستعصي على التحقق والتحقيق، فهل يحطم الكتاب أقلامهم ويغادرون الكتابة إلى غير رجعة، أم ينتظرون الزمن الذي تفتح فيه الأبواب كلها، وتحتاج الحرية الأماكن المعتمدة والقصية، وتسل الشمس ركاما من القهر والخنق والاختناق؟ إنه الفعل المستحيل على الأقل في المبدى المرئي القريب» (19) وقطعا لن يكون هذا هو الحل الناجع والريح.. «علينا أن نتعامل مع هذا الراهن بواقعية، فلا نجعل من الإشكاليات الكثيرة، مشجبا نعلق عليه كسلنا أو استمراننا، لحالة العطالة الإبداعية، هي إذن دعوة للكتابة ضمن المعطيات القائمة، دعوة للتعامل مع ما هو موجود على الأرض، دعوة للخروج من مأزق الصمت العقيم» (20) وهنا تلعب الكتابة «المتحيلة» دورها.. كتابة تقول بالتلميح ما لا تقوله بالتصريح.. كتابة تقوم على الترميز والأسطرة، حيث تقول كل شيء بشكل مبطن وعميق يصعب كشفه والإعلان عنه بسهولة فجة.. كتابة تستحضر الإضاءة والموسيقى.. والرقص والحركة.. والجسد في أسمى أبعاده وتجلياته... «إن أولى الخطوات يجب أن تتم في محاولة للإفلات من وحش

حين لا يجد هذا الخطاب حضوره الفعلي والملموس في ثقافة (الإنسان العادي) الذي ينظر إليه كخطاب هامشي أو كممارسة لا تعمل إلا على صناعة الترفيه وضياع الوقت في زمن البحث عن «الخبز» و«الحرية» و«الديمقراطية» (24). فمن يتحمل مسؤولية هذا الوضع الذي ينذر بالأزمة، بعد المد البين الذي عرفه المسرح العربي. هل المبدع أم المتلقي أم المؤسسة؟ أعتقد أننا لن نجانب الصواب إذا قلنا إن المسؤولية مشتركة... ومتى عرف كل منا حدود حقوقه ومنتهى واجباته بات المسرح العربي في عافية أفضل (××).

الهوامش

- 1- انظر: كمال عيد: المسرح الملتزم بين القطاعين العام والخاص - مجلة الأقلام - العدد السابع - إبريل 1980 - ص: 47.
- 2- انظر: «هيئة التحرير»: التأسيس، الورقة الأولى - مجلة التأسيس - العدد الأول - يناير 1987 - ص: 8.
- 3- مصطفى القباж: قضايا الإبداع المسرحي في الوطن العربي - مجلة الوحدة - العدد: 58 / 59 - يوليو / غشت 1989 - ص: 110.
- 4- انظر: نديم معلما محمد: إنها إشكالية وجود وليست إشكالية طليعية - مجلة الطريق - العدد: الثاني - أبريل - مايو 1986 - ص: 126 - 127.
- 5- انظر سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد - دار الفكر الجديد - الطبعة الأولى - 1988 بيروت - ص: 18.
- 6- انظر سعد أردش: المنهج في المسرح المعاصر - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت - بدون طبعة - يوليو

العام للجمهور» (23). فالجماهير العريضة على امتداد الوطن العربي تشقى في ظروف صعبة، مأساوية وغير صحية... من أجل كسرة خبز... من أجل المعيش اليومي.. من أجل تأمين حاجات ضرورية ليس إلا... دون التطلع لما هو كمالي أو هامشي.. كيف يمكن لهذه الطبقة المسحوقة والكادحة أن تعيرك أسماعها وهي الجائعة العاطلة المعطلة.. طبقة تعيش (الزمن المطلق) لكن ليس لها وقت لارتياح المسارح إن وجدت.. ولمشاهدة المسرحيات إن عرضت... إنها طبقة مغلوطة على أمرها... لسعها الزمن وأذاقتها صروفه الويلات والحرمان.. طبقة مكلوثة تنام في «جفن الردى» وتحت سياط الوجد الرهيب... تود مشاهدة ما يسر القلب لا ما يجرح الفؤاد ويثقل الصدر بالهموم والأحزان... فالبؤس والشقاء نكلا بها، لذلك تبحث عن بسملة لا عن دمة وعن رقصة لا عن صرعة... وإذا عرضت عليها ما ظاهره ضحك وباطنه وعي، أي عرضت عليها كوميديا هادفة، فلن تفهمك، وإذا عرضت عليها منطقك القاتل بأن المسرح الملتزم هو لتنوير وتثوير الجماهير... لذا يجب أن تكون مواضيعه جادة، فتأكد أن هذه الجماهير ستقاطعك نهائيا... ستفجر الأسئلة ألغاما حارقة... وكلما ظهرت لك بارقة أمل نزلت المؤسسات الرسمية بكل ثقلها لحسم الأمر. إنها سياسة ممنهجة بشكل مدرّس لخدمة مصالح معينة. هي الأمية.. والأزمة أزمة وعي قبل أن تكون أزمة حرية» لكن «المهتم بالخطاب المسرحي يعرف قيمة هذه الممارسة الثقافية، ودورها في البناء الثقافي للأمة، لذلك يتابع قضاياها باستمرار، فعلا وممارسة ونقدا وتنظيرا وتشجيعا، في

٧ - مجلة الطريق : مرجع سابق ، ص :
١٦١ - ١٦٣ - ١٦٩ .

٨ - سعد الله ونوس : البيانات ... ص :
٩٢ .

٩ - المرجع نفسه : ص : ٩٢ .

١٠ - عبد العزيز أنميرات : أهمية الخطاب
المسرحي ودوره في بناء ثقافة ملتزمة -
جريدة « العلم » العدد ١٥٤٢٢ - ١٥ أكتوبر
١٩٩٢ - ص : ٦ .

١١ - عبد الكريم برشيد : كتابتنا
المسرحية في أفق التساؤل - مجلة الوحدة -
العدد : ٥٨ / ٥٩ - يوليو / غشت ١٩٨٩ - ص :
١٢٩ - ١٣٠ .

١٢ - سعد الله ونوس : البيانات ... ص :

١٣ - انظر المرجع السابق : ص ٨٩ - ٩٠ .
(١٤ - ٢٢) مجلة الطريق : مرجع سابق -
ص : ١٦٨ - ١٦٩ - ١٧١ - ١٢٩ - ١٢٩ - ١٧٦ - ١١٦ .
٢٣ - اسماعيل فهد إسماعيل : سعد الله
ونوس ورحلة الالتزام والوضوح - مجلة
الآداب العدد ٦ يونيو ١٩٧٨ - ص : ٢٨ .
٢٤ - جريدة « العلم » : مرجع سابق - ص
٦ .

× × - إن ما أشرنا إليه في هذه المقاربة
من غياب للحرية الإبداعية ليس حكرا على
الوطن العربي ، بل إننا لا نبالغ إذا قلنا إنه
يوجد بنفس الحدة ببلدان عريقة في
التقاليد الديمقراطية .. والأمثلة عديدة
وأكثر من أن تحصى .



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

صفحات مجهولة في

تاريخ المسرح الكويتي

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

على الرغم من أن بداية المسرح الكويتي بصورة علمية مدروسة، بدأت منذ أربعين سنة مضت، إلا أن هناك صفحات مجهولة لم تظهر ولم تناقش، رغم أهميتها! وقد ظلت هذه الصفحات، أوراقاً منسية تنتظر من يهتم بها ويخرجها إلى النور. ولحسن الحظ كانت يدي سباقة إليها، فأظهرت بعضها منها، في كتابي الأخير عن (تاريخ المعهد المسرحي بدولة الكويت)، وسأظهر البعض الآخر في هذه الدراسة، كي ألقى الضوء على فترات مجهولة في تاريخ المسرح الكويتي. هذا بالإضافة إلى أن

• دكتور سيد علي إسماعيل

المعهد العالي للفنون

المسرحية بالكويت

وثائق هذه الصفحات، ستغير اعتقادا راسخا في الأذهان، عن علاقة صقر الرشود بزكي طليمات..!

أول بعثة مسرحية كويتية

بالرغم من أنها أول بعثة مسرحية رسمية أوفدها الحكومة الكويتية إلى مصر، إلا أن أخبارها مجهولة تماما، وغير مثبتة في أي مقال أو كتاب، كُتب عن المسرح الكويتي. وقصة هذه البعثة تعود إلى ما ذكره زكي طليمات، في تقريره الشهير بشأن مظاهر النشاط الفني بالكويت عام 1958، عندما قال تحت عنوان (إيفاد بعثات فنية إلى الخارج): «إن تقدم المسرح في إقليم مصر، وفي تونس، وفي مراكش، يرجع إلى حد كبير، إلى البعثات التي أوفدها حكومات هذه الأقطار العربية إلى معاهد ومسارح فرنسا وإنجلترا.. وأرى أن توفد دائرة المعارف في أقرب وقت، نفرا من الشباب الكويتي المتعلم إلى القاهرة.. إن الكويت يكاد يكون خاليا من أخصائي واحد في المسرح.. فلا بد من تدارك هذه الحال، ولا سيما أن توسعا فنيا، ذا مجالات عدة، سيفتح، إذا أخذت الحكومة الكويتية بما أوردته.. من اقتراحات، ولا بد أن يقوم على هذه المجالات شباب من أهل البلاد» (1).

وظلت هذه الكلمات حلما يراود طليمات لسنوات عديدة، حتى تقدم حسين الصالح الدوسري، المشرف الإداري لمسرح كيفان- وأبرز أعضاء فرقة المسرح العربي في ذلك الوقت- بخطاب إلى حمد الرقيب، وكيل وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل في 7/4/1964، قال فيه: «لي رجاء كبير من سيادتكم

لمساعدتي في دراسة إدارة المسارح.. ولكي أكون ملما بدراية وإدراك واسع في هذا المجال الفني عمليا. أرجو التكرم بالموافقة على إيفادي في دورة تدريبية بمؤسسة المسرح بالجمهورية العربية المتحدة (مصر).. لكي أطلع وألم على إدارة المسارح فنيا وإداريا على أحدث النظم المتبعة هناك بالمسارح. وباعتباركم الرائد الفكري والفني للنهضة المسرحية بالكويت لي أمل كبير في أن ينال طلبي هذا موافقتكم وتشجيعكم». ويؤشر حمد الرقيب على هذا الخطاب بقوله: «السيد المشرف الفني العام الأستاذ زكي طليمات.. للدراسة وعمل الترتيبات اللازمة» (2).

ومن المؤكد أن هذا الخطاب بما فيه، كان بارقة الأمل التي شجعت طليمات على تنفيذ حلمه السابق بإيفاد أول بعثة مسرحية كويتية إلى مصر. هذا بالإضافة إلى تعاضد أمر مهم بدأ طليمات في تنفيذه، وهو تحويل فرقة للمسرح العربي إلى فرقة أهلية. ومادام حسين الصالح من أبرز أعضاء الفرقة، فلماذا لا تقوم الوزارة بإيفاد أكبر عدد من أعضاء الفرقة البارزين في بعثة إلى القاهرة، خصوصا وأنهم بعد أشهر قليلة سيتولون قيادة الفرقة بأنفسهم عند تحويلها إلى فرقة أهلية! والسبب في تأكيد هذا الأمر، أن طليمات في 15/4/1964 أرسل مذكرة إلى حمد الرقيب قال فيها:

«.. إن ما أضعه إنما هو من وحي اهتمامكم بشؤون المسرح الكويتي بحيث يصبح كويتيا في القائمين عليه وفي العاملين فيه.. أولا: اتضحت منازل الممثلين بين أعضاء (فرقة المسرح العربي) من حيث الكفاية والقدرة والتوفر على

العمل، كما ارتسمت معالم المرحلة المقبلة التي يجب أن يستقبلها هؤلاء حتى تتبلور كفاياتهم، وتزداد قدراتهم نموا وصقلا، وأقصد بهذه المرحلة أن ينتقل هؤلاء إلى مناخ فني وأدبي خالص يعيشون فيه فترة من الزمن ويتأثرون بما يجري فيه فوق استفادتهم بما يستخلصونه من منهج دراسي تخططه الوزارة لهم وأتولى الإشراف على تنفيذه. ثانيا: ومن حيث أنه يتعذر الآن إيفاد بعثات إلى المعهد العالي للفنون المسرحية بالقاهرة لأسباب معروفة.. ففي الإمكان معالجة الموضوع على أسلوب آخر وهو إيفاد من تختيارهم الوزارة من المتفوقين من أعضاء الفرقة إلى المؤسسات الفنية بالقاهرة في بعثات صيفية لمدة شهرين أو ثلاثة أشهر للدرس والتجربة وطبقا لمنهج موضوع. ثالثا: وأقترح الآتية أسماؤهم لهذه البعثات.. عبدالحسين عبدالرضا، عبدالرحمن الضويحي، خالد النفيسي، حسين الصالح، يوسف قاسم، مريم الصالح، مريم الغضبان، (مع ملاحظة) أن يكون حسين الصالح لدراسة الأنظمة الإدارية أكثر من الشؤون الفنية بحكم وظيفته القائمة (المشرف الإداري لمسرح كيفان). وأن يلتحق يوسف قاسم بم رسم دار الأوبرا لدراسة الديكور. أما بقية الأعضاء الرجال فيكونون للدراسة الفنية الخاصة بفن الممثل، باعتبار أنهم أوفر أعضاء الفرقة استعدادا في فن الممثل وأكثرهم طواعية للاستقبال والاستفادة. أما الأنستان فباعتبار أنهما رائدتان للممثلات الكويتيات (3).

ويوافق حمد الرقيب على ما جاء في مذكرة طليمات، بعد أن أجرى تعديلا على الأسماء، فأضاف جعفر المؤمن، بدلا من يوسف قاسم، ورفض إيفاد الأنستين

مريم الصالح ومريم الغضبان، خوفا عليهما، تبعا للظروف الاجتماعية في ذلك الوقت. وبناء على هذه الموافقة، وضع طليمات في 10/5/1964، خطة دراسية لأعضاء البعثة تمثلت في:

1 - دراسة فن الأداء التمثيلي:
لعبدالحسين عبدالرضا، وخالد النفيسي.. عن طريق المشاهدة وسماع الشروح والنظريات وذلك في التدريبات، وفي الحفلات التمثيلية التي تقدمها فرق المؤسسة العامة لفنون المسرح والموسيقى وكذلك فرق التلفزيون، بالإضافة إلى تتبعهما للدراسة الصيفية التي تعقد في معهد الفنون المسرحية.

2 - دراسة فن الإخراج والحركة المسرحية: لعبدالرحمن الضويحي.. وتنظم له دراسة في الإخراج وفي الحركة المسرحية وذلك بين الفرق العاملة التابعة للمؤسسة والتلفزيون على وجه يحقق له دراسة عملية مع بعض المخرجين الذين اختارهم له.

3 - دراسة تخطيط الوجه: لجعفر المؤمن.. وتكون دراسته لتخطيط الوجه مع كبير هذا الفن وهو الأستاذ إبراهيم القطوري، الذي يتولى تدريس هذه المادة بمعهد التمثيل بالقاهرة، كما يتولى العمل في الأكثرية الغالبية من الإنتاج السينمائي.

4 - دراسة الإشراف الإداري: لحسين الصالح.. ويكون عمله بدار الأوبرا لمدة شهر، ثم بالمسرح القومي لمدة شهر آخر، ويكون الشهر الثالث للتجول بين الفرق الأهلية المختلفة حتى يلم بأطراف الشؤون الإدارية في الفرق التي تتولى الدولة توجيهها وفي الفرق التي توجه أمورها بنفسها (4).

وفي هذه الفترة، وأثناء قيام طليمات

الثقافي بالسفارة الكويتية بالقاهرة الأستاذ جارا الله، عندما خاطب كلاً من د. علي الراعي، والسيد بدير المستشارين الفنيين لهيئة الإذاعة والمسرح والموسيقى، وأحمد حمروش المشرف الإداري لنفس الهيئة، برسائل تُيسر لأعضاء البعثة مهمتها(7).

وبدأت البعثة برنامجهما التدريبي، فزارت دار الأوبرا ودرست عمل كل جهاز فوق المسرح، وكذلك مسرح البالون والتدريب على العمل فيه من حيث ميكانيكيته الدوارة، وأخيراً استوديو النحاس ومقابلات مع العاملين فيه أثناء تصوير أحد أفلام المطرب عبدالحليم حافظ، وهذا من ناحية الزيارات. أما حضور التدريبات العملية لدراسة الحركة المسرحية وإعداد المناظر والإضاءة، فكانت لمسرحية (عزيزة) بمسرح الهوساير مع المخرج فتوح نشاطي، ومسرحية (العامي النبيل) بمسرح حديقة الأزليكية مع المخرج سعد أردش، ومسرحية (يرما) مع المخرج كرم مطاوع على مسرح الجيب، ومسرحية (مريض الوهم) مع المخرج سعيد أبوبكر، وكذلك مسرحية (بص شوف مين؟)، ومسرحية (جنان وسلك ودكتور) على مسرح 26 يوليو، ومشاهدة فرقة الفنون الشعبية بمسرح البالون، وفرق مسارح التلفزيون. أما المقابلات والأحاديث فتمت مع علي أحمد باكثير، د. علي الراعي، أحمد حمروش، السيد بدير(8).

ومن الملاحظ أن البرنامج السابق قام به جميع أعضاء البعثة عدا جعفر المؤمن، الذي درس المكياج نظرياً وعملياً على يد الأستاذ مصطفى القطوري، وفي نهاية مدة البعثة كتب القطوري خطاباً أرسله إلى طليمات في 13/9/1964، قال فيه: «..

بالخطوات التحضيرية لإيفاد البعثة، ظهر اسم بدأ يلعب في مسيرة المسرح الكويتي، وهو اسم (صقر الرشود). وبروح الأب والأستاذ تخلى طليمات عن قراره بقصر البعثة على أعضاء فرقة المسرح العربي، فضم صقر الرشود إلى أعضاء البعثة في 23/6/1964، إيماناً بموهبته في الإخراج المسرحي، ووضع له تخطيطاً دراسياً تمثل في إلحاقه بأحد المخرجين في المسرح القومي وفي فرق التلفزيون ليتابع معه إخراج بعض المسرحيات من الوجهتين النظرية والعملية(5). وبنفس الروح ألحق طليمات عبدالله خريبط، وسالم الفقعان بأعضاء البعثة أيضاً.

وأمام هذا التغيير في أسماء أعضاء البعثة، وعدم قصرها على أعضاء فرقة المسرح العربي، شعرت الآنستان مريم الصالح ومريم الغضبان بقسوة التقاليد الاجتماعية التي منعهما من السفر، وأمام هذا الشعور، وقبل يومين فقط من السفر، قامت جمعية الفنانين الكويتيين بإيفاد مريم الصالح، ومريم الغضبان على نفقتها الخاصة، للانضمام إلى أعضاء البعثة(6)، فأعادت إليهما البسمة، ولتصبحا أول مبعوثتين في تاريخ المسرح الكويتي، كما كانتا أول أنستين تقفان على خشبة المسرح في تاريخ الكويت.

وبناءً على ما سبق، أصبحت البعثة في أسمائها النهائية، تتكون من: عبدالحسين عبدالرضا، خالد النفيسي، عبدالرحمن الضويحي، عبدالله خريبط، جعفر المؤمن، حسين الصالح، صقر الرشود، سالم الفقعان، مريم الصالح، مريم الغضبان. وسافرت البعثة يوم 14/7/1964، وبدأت العمل، وفق الخطة المرسومة، الذي ساعد على تنفيذها الملحق

إن الطالب جعفر المؤمن الذي ألحقته طرفي لدراسة فن المكياج (التنكر)، درس... التجميل وعلاج عيوب الوجه، وكيفية التكبير للسن المتوسط مع كيفية وضع الخطوط الخاصة بالكبر، ومرحلة التكبير للسن الأكبر مع إيضاح إبراز تجاعيد الوجه تشريحيا. وقد كنت بدأت في تدريبه كيفية تركيب شعر الكريب للذقون والشوارب وأشياء خاصة بالمكياج مثل التشويه والحروق.. وقد سبق أن طلبتم مني أن أقدم تقريراً مفصلاً عن جعفر المؤمن، وتقريري يشتمل على ما يأتي: هو شاب في غاية الذكاء ومن أول درس يعرف ما هو المطلوب، وكذلك عنده استعداد تام للرسم على الوجه، وهذا أول شرط لمن يريد أن يدرس هذه المادة. واستعداده هذا وفر في وقت الدراسة، فإن هذه الدروس التي تلقاها في هذا الزمن القصير كان غيره يأخذها في مدة ستة أشهر على أقل تقدير. ويوجد عيب واحد وهو عدم احترامه للمواعيد اليومية التي كنت أحدها له مما كان يسبب لي إرهاقا.. وهذا هو تقريرتي عنه» (9).

وأخيراً عادت أول بعثة مسرحية كويتية إلى أرض الوطن بعد أن أتمت مهمتها بنجاح، ورفع زكي طليمات المشرف على هذه البعثة تقريراً إلى حمد الرقيب في 22/9/1964، أبان فيه أن البعثة كانت استكشافية بأهدافها وبطبيعتها، لمعرفة المستوى الذي عليه فنون المسرح بالكويت، وأين ينزل هذا المستوى مما استقرت فيه هذه الفنون في القاهرة. الأمر الذي ييسر إقامة مقارنة وموازنة يتكشف على أثرهما الشوط الذي يجب أن يقطعه المسرح الكويتي الصاعد والفنان الكويتي ليلحق بالركب

مسابقة التأليف المسرحي

يلاحظ قارئ تاريخ المسرح الكويتي،

المسرح الكويتي الناشئ وتطويره، وذلك من ناحية إيجاد مسرحيات تكتبها أقلام كويتية وتعالج شؤون الحياة بالكويت، في مشكلات الأسرة، وقضايا المجتمع. واستجابة لما يبديه الجمهور من اهتمام بهذه المشكلات ابتغاء إيجاد حلول لها.. تُعلن الوزارة عن إقامة مباراة في التأليف المسرحي بين الأدباء الكويتيين والعرب المقيمين بالكويت. ولكاتب المسرحية الحرية في اختيار أسلوبه البياني، عربيا فصيحاً كان أو لهجة محلية، وإن كان المنطق الواقعي يقضي بأن يتكلم أشخاص المسرحية المحلية كما يتكلمون في واقع حياتهم وذلك في كتابة المسرحية التي تعالج شؤون الحياة المعاصرة» (13).

وقد حدد الإعلان آخر مايو 1963 كموعده النهائي للتقدم بالمسرحيات. كما خصص للمسرحية ذات الثلاثة فصول جائزة أولى قدرها 600 دينار، والثانية 400 دينار. والمسرحية ذات الفصل الواحد جازتها الأولى 200 دينار، والجائزة الثانية 100 دينار. وبالرغم من هذا التشجيع المادي إلا أن الوزارة لم تتلق إلا مسرحيتين فقط! وهنا اتصل طليمات ببعض الكتاب كي يشجعهم على التقدم للمسابقة، فوجدهم يتعجبون لأنهم لم يقرأوا هذا الإعلان، ولا علم لهم بهذه المسابقة! وهنا تكاثفت جهود طليمات والرجيب فتكرر الإعلان السابق في أكثر من جريدة، وأيضاً تم إذاعته في الإذاعة والتلفزيون والسينما، هذا بالإضافة إلى تعديل الموعد النهائي لتلقي المسرحيات، فأصبح آخر أكتوبر 1963 (14). وأسفر هذا الجهد عن تلقي الوزارة لأكثر من أربعين مسرحية مؤلفة، منها على سبيل المثال:

أن هناك طفرة واضحة في حركة التأليف المسرحي حدثت في منتصف الستينات، وامتدت حتى أوائل السبعينات. وقد تعددت أسباب هذه الطفرة، ولكن ظل السبب الرئيسي مجهولاً حتى الآن! وهذا السبب يتمثل في إقامة أول مسابقات للتأليف المسرحي بالكويت في هذه الفترة تلك المسابقات التي كانت وراء هذه الطفرة، والتي كانت وثائقها ضمن الأوراق المنسية!

المسابقة الأولى

يقول حمد الرجيب في مذكراته عن استقدام زكي طليمات إلى الكويت: «.. أصبح ضرورياً أن يكون لدينا الفنان الدارس والمتقن.. وتبادر لذهني الأستاذ زكي طليمات، فأنا أعرفه عن قرب وكان عميداً لمعهد فن التمثيل العربي. وصاحب مدرسة في المسرح، وهو يعتبر من أعلم المشتغلين بالمسرح وأكثرهم ثقافة، فطلبت منه الحضور للكويت لتقييم الفرق المسرحية الموجودة ووضع خطة مستقبلية للمسرح، وبدأت بحضوره مرحلة أكثر خصوصية وعمقا في عالم المسرح الكويتي» (12).

من منطلق هذه العبارة، فكر طليمات في إقامة أول مسابقة في التأليف المسرحي الكويتي، في يناير 1963، وساعده وسانده في ذلك رفيق دربه حمد الرجيب، وكيل وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل. وعلى الفور بدأ الرفيقان صياغة نص الإعلان الخاص بهذه المسابقة، وتم نشره بالجريدة الرسمية في 17/2/1963. ومما جاء فيه: «تحقيقاً للتخطيط الذي وضعته وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل بشأن تدعيم

عبدالله الفهد، محمد همام الهاشمي، لطيفة الرقيب، علي حسن جمعة، محمد رجب، إبراهيم الشرقاوي.

وعقدت اللجنة أول اجتماع لها في 12/10/1964، وكان مقياس الفحص والتحكيم لهذه المسرحيات، يتمثل في إعلاء النواحي التي تؤلف كيان كل مسرحية، وتشكل عناصر جودتها. وذلك من حيث فكرة المسرحية ومعالجتها، وإلى أي مدى انتهى الكاتب في استغلال الفكرة. هذا بالإضافة إلى البناء المسرحي وحبكته، والحوار، والبيان العربي، وأخيراً التأثير العام. وأثناء الفحص تم استبعاد المسرحيات المكتوبة باللهجة العامية المصرية، وأيضاً استبعاد ما يعتبر مشروعا مسرحية، وما هو مكتوب بالأسلوب القصصي. وأخيراً اقتصر التحكيم على 21 مسرحية صالحة للفحص، تم اختيار سبع مسرحيات منها على اعتبار أنها المحاولات الأكثر توفيقاً في كتابة المسرحية، وبالتالي قررت اللجنة الأخذ بالاعتدال في تقييم هذه المسرحيات بحكم حداثة صياغة المسرحية على الأقلام الكويتية، ولأن هذه المسابقة هي الأولى من نوعها.

وفي اجتماع 5/5/1965 اختارت اللجنة ثلاث مسرحيات فائزة، هي (عنده شهادة) لعبدالعزیز السريع 400 دينار، (أشرق الفجر) لحسن يعقوب العلي (15) 100 دينار، (موعد مع عزرائيل) لجعفر المؤمن 50 دينار. وقد لاحظت اللجنة أن المستوى الفني لهذه المسرحيات لا يجيز منحها المرتبة الأولى، كما أن مسرحية (موعد مع عزرائيل) لجعفر المؤمن، قد عولجت بأسلوب لا يبرر منحها جائزة المرتبة الثانية، إلا أنها تؤكد أن مؤلفها يحسن جدل الحوار، ويتنفس عن روح

(المخلب) لصقر الرشود، (عنده شهادة) لعبدالعزیز السريع، (موعد مع عزرائيل) لجعفر المؤمن، (الحقيقة) (أشرق الفجر) لحسن يعقوب العلي، (الأب الطماع) لمبارك صالح الحشاش، (حوادث الطلاق) لخليل محمد الفلاح، (المرأة بين الأمس واليوم) لفطنة عبد اللطيف يوسف العسعوسي، (عايروني وأفشلوا) لمحمود ياسين سالم الشطي، (حياة طالب) لعبدالرزاق العدساني، (مولود تعيس) لمحمد أحمد الخليفة الرفاعي، (على شفا حفرة) ليوسف عبدالله العوضي، (صورة من كفاح الشعب الكويتي) لفوزي علي العمري. ومن أهم الموضوعات التي عالجتها هذه المسرحيات:

- 1- المرأة ووجوب تعليمها، ومنحها الفرص الكافية لتسهم في بناء المجتمع.
- 2- سيطرة أولياء الأمور على الأبناء في شؤون الزواج.
- 3- تحبيذ الزواج من الأقارب، وهي نزعة قبلية من رواسب الماضي.
- 4- الفوارق الاجتماعية ووجوب التقريب بينها.
- 5- الضياع الذي يكابده بعض العائدين من الخارج، حيث أمضوا زمنا طويلا في بيئة تختلف عن البيئة الكويتية الأصيلة.
- 6- الترف المادي الذي يسرف الآباء في تيسيره للأبناء أحيانا فيدفع بهم إلى التهرب من تحمل المسؤوليات العائلية وغيرها.
- 7- مساوئ الزواج من أجنيات.

وتم تشكيل لجنة - لفحص وتحكيم المسرحيات المقدمة - تكونت من: زكي ظليمات، حمد الرقيب، عبدالعزیز الصرعاوي، عبدالرزاق البصير، أحمد مشاري العدواني، أحمد البشر، محمد

وتمثلت أهم المعالجات الاجتماعية، لهذه المسرحيات، في:

1 - سفور المرأة وتعليمها، ومنحها حق المساواة مع الرجل في فرص العمل.

2 - جعل الزواج من اختيار طالبه وليس مما يفرضه الأهل والأقارب.

3 - الغنى الطارئ مفسدة لمن ليس له رصيد من علم أو خلق.

4 - الجري وراء الثروة من غير مبالاة بالوسائل إلى جمعها.

5 - الزواج من أجنبيات.

6 - الصراع بين القديم والحديث في مختلف مجالات العمل.

7 - الزواج غير المتكافئ سناً.

وتشكلت لجنة لفحص وتحكيم المسرحيات المقدمة، تكونت من: عبدالعزيز المسعود، عبدالرزاق البصير، زكي طليمات، محمد همام الهاشمي، صفوت كمال، ثورة الفلاح. وقامت هذه اللجنة باستبعاد المسرحيات المكتوبة بغير اللهجة الكويتية والعربية الفصحى، بالإضافة إلى المسرحيات التي لم تستكمل صياغتها الشكلية. وبعد هذا الاستبعاد اقتصر التحكيم على 16 مسرحية، تم تقييمها من مائة درجة، مقسمة كالتالي: 25 درجة لموضوع المسرحية، 50 درجة للمعالجة والتناول، 25 درجة للصلاحيات المسرحية (19). وبناءً على هذا التقييم تم اختيار ست مسرحيات حصلت على أكثر من 50٪، لتدخل التصفية النهائية، وهي: تجربة زواج، العقل في إجازة، ثورة النساء، الكاتب الكبير، صادت وانقلبت، سكرتير الشيطان (20).

وفي التصفية حُجبت اللجنة الجائزة الأولى، لعدم استحقاق أية مسرحية لها،

فكاهي صريح، وقد يكون له شأنه في كتابة المسرحية المضحكة. لذا رأت اللجنة أن تكون لهذه المسرحية مكافأة تشجيعية تكون قيمتها أقل من مكافأة المرتبة الثانية (16).

وفي 9/5/1965 رفع زكي طليمات تقريراً شاملاً عن المسابقة، إلى حمد الرقيب، أبان فيه انطباعاته، ومنها.. إن المستوى العام للمسرحيات المقدمة جاء فوق ما كان مؤملاً أن يكون عليه، وإن لم يبلغ الغاية المرجوة. بل أن هذا المستوى قد أوفى بالمطلوب من حيث أن مضامين هذه المسرحيات جاءت انعكاساً دقيقاً لما يختلج به الوعي الاجتماعي في الكويت. وهذا الأمر يقيم الحجة على أن الكاتب الكويتي يعيش زمنه، ويحس بوقع الأحداث حوله (17).

المسابقة الثانية

وبسبب الأثر الطيب للمسابقة الأولى، أعلنت الوزارة عن إقامة المسابقة الثانية في يونيو 1965 بنفس شروط المسابقة الأولى، على أن يُقفل باب التقدم في 15/1/1966 (18). وأمام هذا الإعلان، تلقت الوزارة 24 مسرحية مؤلفة، منها على سبيل المثال: (العقل في إجازة - الكاتب الكبير - ثورة النساء) لحسن يعقوب العلي، (صادت وانقلبت) لمحمد ناصر الخلب، (تجربة زواج - الزجافات الذهبية) لالحسيني البوهي، (الخير والشر) لعلي سليمان المفيدي، (الزوجة السابقة) لمحمد رفعت حسين البوهي، (عودة الأبناء) لحسن علي الحجلي، (اليوم السعيد) لإبراهيم يوسف الياقوت، (سكرتير الشيطان) لعائش خليل، (أنشودة للآخرين) لجبار العطبة.

أن مؤلف المسرحية قد اصطنع اللهجة الفصحى. والحق أن قارئ هذه المسرحية يشعر بأن مؤلفها يملك ثروة فكرية وطاقات في التعبير عجيبة وخيالا خصبا. فهذه المسرحية تعد من المسرحيات الراقية، إلا أنها مع هذا كله قد لا تصلح للتمثيل، لأنها تقتضي تصويرا قد يخالف العادات والتقاليد كالرقص وكؤوس الشراب، ولأنها تعتمد كثيرا على الحوار» (21).

وبعد انتهاء المسابقة، وإعلان نتائجها، كتب زكي طليمات في 30/4/1967 تقريراً شاملاً رفعه إلى الوزارة، بين فيه انطباعاته، التي تمثلت في أن كل المسرحيات التي تقدمت، تناولت الحياة في المجتمع الكويتي، ولم يجد مسرحية واحدة تتحدث عن التاريخ الكويتي أو التاريخ العربي! وهذا يدل على أن ذهن الكاتب الكويتي يعيش بحاضره أكثر مما يعيش بماضييه، وهذه سمة من سمات مرحلة شعب عملي يجتاز مرحلة عسيرة من مراحل تطوره. والنظرة الشاملة للمسرحيات تكاد تقرر بأن أقلها قد جاء في صياغة محكمة من حيث القالب أو الصياغة الشكلية، إلا أن أقلها يعوزه العمق في تناول الموضوع، وهو ما يجيء وراء الصياغة. وبعضها الآخر تجفوه الصياغة الشكلية ولكن به الخصب في الملاحظة والعمق في التقويم النفسي للشخصيات التي تدور بالمسرحية. ثم يجيء فريق ثالث من هذه المسرحيات لا يتجاوز أن يكون تخطيطاً أولياً في كتابة المسرحية. وليست هذه الظاهرة بالأمر المستغرب في مدارك المسرحية العربية باعتبار أنها لون من ألوان الأدب والفن مستورد من الحضارة الأوروبية ويجري استنباطه في التربية

وقررت إنشاء جائزة ثالثة، حتى يتسع مجال الاختيار، وذلك لتقارب المستويات الفنية والأدبية للمسرحيات المختارة. وبناء على ذلك فازت بالجائزة الثانية (400 دينار) مسرحية (العقل في إجازة) لحسن يعقوب العلي، وأيضاً مسرحية (تجربة زواج) لالحسيني البوهي. كما فازت بالجائزة الثالثة (200 دينار) مسرحية (صادت وانقلبت) لمحمد ناصر الخلب.

ومن سوء الحظ أن أصول هذه المسرحيات مفقودة، ومع ذلك وجدنا التقارير السرية لأعضاء اللجنة - والتي أعطتنا صورة عامة عن موضوع كل مسرحية، ورأى عضو اللجنة فيها - ومنها تقارير الأستاذ عبدالرزاق البصير، الذي قال في تقريره عن مسرحية (العقل في إجازة): «... ليس هناك من مشكلة تعالجها هذه المسرحية، وإنما هناك أفكار يطرقها الكاتب، من ذلك ضياع الآثار القديمة للكويت وتطورها المفاجئ. ومن ذلك أيضاً عطف الوالدين على ولدهما وإحساس كل منهما نحو الآخر... كما أن المؤلف يعالج بعض الأفكار الفلسفية منها الموت المؤقت الذي يحدث لبعض الناس حينما يفارق عقله مدة من الزمن ثم يعود. وخلاصة القول إن كاتب هذه الرواية يتمتع بطاقة في الفكر والتعبير، ومسرحيته صالحة للتمثيل».

أما تقريره عن مسرحية (تجربة زواج)، فقد قال فيه: «تعالج هذه المسرحية ما يترتب على الزواج من الأجنيات... والأجنبيات اللاتي أعنيهن هنا هن الأوروبيات. فإن بطل الرواية (هادي) كان قد تزوج بفتاة كويتية لكنه لم يجد فيها المرأة التي تلبى رغباته... على

المسابقة الثالثة والأخيرة

دون إعلان نتيجة المسابقة في الوقت المحدد لها، بسبب ظروف إدارية، حتى جاء الاجتماع الأخير للجنة - بعد عام ونصف - في 24/5/1970، وقررت اللجنة فيه أن أربع مسرحيات جديدة بالنظر والتشجيع، وهي (وفاء العم) لمحمد ناصر الخلب، (حمزة عم النبي) لالحسيني السيد إبراهيم، (طاح الحطب) لعبدالله السريع، (سواها واستوت) لهشام الحسيان (26). ورغم قرار اللجنة، إلا أن وزارة الإرشاد والأنباء لم تكن متحمسة لهذه المسابقة كحماس وزارة الشؤون، مما جعلها تحجب جميع الجوائز المقررة، رغم تخفيضها إلى النصف، وقررت منح كل مسرحية مختارة، مكافأة تشجيعية قدرها 75 ديناراً (27)، ومن ثم تم إيقاف هذه المسابقات، التي تعتبر أول مسابقات في التأليف المسرحي الكويتي.

ومن الملاحظ أن المسابقات رغم أهميتها، إلا أنها تدفع عن زكي طليمات اتهاماً الصق به أثناء فترة وجوده في الكويت، تمثل في: اهتمام طليمات بالمسرحيات الفصيحة، ذات الموضوعات التاريخية، ومهاجمته للمسرحيات المكتوبة باللهجة العامية الكويتية، ذات الموضوعات الاجتماعية! وهذا الاتهام غير صحيح، لأن طليمات اهتم بالمسرحيات الفصيحة التاريخية في بداية عمله بالكويت من خلال قيادته لفرقة المسرح العربي. وذلك من أجل التدريب على القواعد السليمة للتمثيل المسرحي، تلك القواعد التي لا يصح تعلمها إلا من خلال نماذج كلاسيكية الشكل ذات لغة فصيحة وموضوعات تاريخية. وعندما أنهى طليمات هذا التدريب البديهي دفع أعضاء الفرقة إلى

أعلنت الوزارة في مايو 1967، عن مسابقتها الثالثة، وحددت آخر موعد لقبول المسرحيات منتصف يناير 1968، بعد أن خفضت الجوائز إلى نصف قيمتها المحددة فيما سبق (23). وبعد أيام قليلة من تلقي النصوص، وتحديدًا في فبراير 1968، قرر مجلس الوزراء نقل تبعية مؤسسة المسرح والفنون من وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل إلى وزارة الإرشاد والأنباء (الإعلام حالياً) (24). وبذلك انتقلت تبعية المسابقة إلى وزارة الإرشاد، لتبعية مؤسسة المسرح والفنون. وهذا الانتقال كان إنذاراً مسبقاً بوقف المسابقات فيما بعد.

وتبعاً لما بين أيدينا من وثائق، نجد أن هذه المسابقة، تبعاً لخفض الجوائز وانتقال تبعيةها إلى وزارة جديدة.. جاءت بصورة ضعيفة للغاية بمقارنتها بالمسابقتين السابقتين. ومن مظاهر هذا الضعف، أن الوزارة تلقت 15 مسرحية فقط، تم تشكيل لجنة لفحصها وتحكيمها، من: أحمد مشاري العدوان، زكي طليمات، عبدالرزاق البصير، محمد توفيق، حسين الصالح، غنيمة العمان (25).

وقد اجتمعت هذه اللجنة في 4/12/1968 واستبعدت سبع مسرحيات لعدم وفائها بشروط القالب الشكلي للمسرحية، وهي: الولد الصالح، البريئة، مواقف في الأحلام، فليحيا العلم، عطف الأمومة، زوجة وبس، غلطة عمر. وللأسف لم نجد أية وثيقة تبين أسماء كتاب هذه المسرحيات. ومرت فترة طويلة

جياشة نحو هذا الفريد، ليكون أول كتاب يُكتب عن صقر بعد وفاته. وقد كانت البيئة الثقافية والفنية والمسرحية تتلهف لصدور هذا الكتاب. وبسبب هذا الانفعال العاطفي استنتج د. محمد حسن عبدالله نتائج غير حقيقية، بناء على أقوال الآخرين، وأبان وأكد على أمور وعلاقات غير صحيحة، ومنها علاقة زكي طليمات بصقر الرشود.. تلك العلاقة التي سنفندوها بناء على وثائقنا السابقة الخاصة بالبعثة المسرحية الأولى تحت إشراف زكي طليمات، والخاصة بمسابقة التأليف المسرحي تحت إشراف طليمات أيضا، حيث أن صقر الرشود اشترك فيهما.

يقول الدكتور محمد حسن عبدالله في كتابه عن صقر الرشود: «... كانت أول معاركه.. علاقته بالأستاذ زكي طليمات. لم يكن أحدهما يكن للآخر حبا، أو اعترافا بموهبة. ويمكن أن نلاحظ إضراب صقر عن ذكر طليمات تماما.. وقد حافظ على هذا الموقف طوال بقاء طليمات في الكويت.. ولم يكن يتردد في وصفه بالرداءة، كما كان طليمات يصفه بالغرور» (29).

ونلاحظ تناقضا في هذه العبارة، نقول عنه: إن إضراب صقر عن ذكر طليمات طوال فترة وجوده في الكويت، يؤكد عدم حصول د. محمد على أقوال صريحة من قبل صقر تجاه طليمات، سواء بالسلب أو الإيجاب! وفي نفس العبارة يؤكد الدكتور أنها أعداء، ولم يعترف كل طرف بموهبة الآخر.. بل أن صقرا وصف طليمات بالرداءة، كما وصف طليمات صقرا بالغرور! وهنا يظهر التناقض.. فمن أين أتى الناقد بهذه الاتهامات من قبل صقر تجاه طليمات!؟

تدريبات أخرى تهتم بالمسرحيات المحلية موضوعا ولغة، تلك التدريبات التي تزامنت مع فترة إقامة مسابقات التأليف المسرحي، وتزامنت أيضا مع تحويل الفرقة إلى فرقة أهلية يتولى أبناء الكويت قيادتها. والدليل على ذلك أننا لاحظنا.. من خلال تتبعنا لهذه المسابقات.. أن طليمات اشترط على المتقدمين كتابة مسرحياتهم بالعربية الفصحى، وأيضا باللهجة الكويتية، بشرط معالجة مشاكل المجتمع الكويتي. وهذا الاهتمام من جانب طليمات، أنتج خلال خمسة أعوام.. 1968/63 - (79) مسرحية كويتية مؤلفة، وهو عدد لم يتكرر في أية فترة من فترات تاريخ المسرح الكويتي.. حتى الآن!

العلاقة بين زكي طليمات وصقر الرشود

يُشاع أن صقر الرشود لم يستفد من تعاليم زكي طليمات المسرحية، طوال فترة وجوده في الكويت، من عام 1961 وحتى عام 1972. بل أن طليمات كان يئصبه العداء بسبب غيرته من نجاحه وشهرته. ولم يكن أحدهما يكن للآخر حبا، أو اعترافا بالموهبة! وهذه الأمور.. وأكثر منها.. أصبحت منذ عام 1980، وحتى الآن حقيقة ثابتة وراسخة في تاريخ المسرح الكويتي، بسبب تدوينها في كتاب (صقر الرشود مبدع الرؤية الثانية) للدكتور محمد حسن عبدالله (28).

والحقيقة أن هذا الكتاب كُتب تحت ظروف أليمة، وفي فترة حزن فيها الكويت أشد حزن، بسبب وفاة صقر الرشود. وهذا الحزن أصاب د. محمد حسن عبدالله، فكتب هذا الكتاب بعاطفة

والأخيرة، وإلا فما الداعي لزيارات أخرى طالما هذا هو انطباع صقر عن طليمات وفرقته! ومن الغريب أن الناقد في صفحات كتابه التالية، نقل عبارة - من مجلة الرسالة في 29/8/1965 - تحدث فيها صقر عن إحدى مراحل تعلمه للإخراج، قائلاً: «وكنْتُ أحضر بروفات زكي طليمات وأتابع توجيهه للممثلين وشرحه للأداء والحركة وتفسيره للشخصيات» (31). ورغم أهمية هذه العبارة التي تؤكد تلمذة صقر الرشود على يد الأستاذ زكي طليمات، إلا أن الناقد لم يعلق عليها!

وفي موضع ثالث يستشهد د. محمد - على سوء العلاقة بين صقر وطليمات - بأقوال الماكير محمد عبد الحميد، الذي قال: «إن طليمات أخذ موقفاً عدائياً من الرشود، لأن هذا الفنان الشاب الناشئ بذل جهداً المستميت في ألا تكون فرقة المسرح العربي (التي أسسها طليمات) الفرقة الحكومية الوحيدة. وقد أثمرت جهوده في النهاية إعلان حياد الوزارة بين جميع الفرق عدم تبني واحدة منها.. وبهذا لم يعد طليمات مطلق اليد في فرقته. ولم يعد له موقع رسمي منها، وأصبحت علاقته شرفية رمزية يتمسك بها تلاميذه من موقع الوفاء فقط.. لقد اعتبر طليمات صقراً المسؤول الأول عن كل ما حدث، فلم يكن باستطاعته أن يحبه، ولا أن يؤمن بمواهبه الواضحة» (32).

وعلى الرغم من خطورة وأهمية هذه المعلومات، إلا أنها غير صحيحة! فلم يثبت الناقد أو أي إنسان آخر أن صقر الرشود كانت له جهود مستميتة في إنهاء تبني الحكومة لفرقة المسرح العربي، لا في إقصاء طليمات عن الإشراف الرسمي عليها وتحويلها إلى فرقة أهلية. والحقيقة

والحقيقة - من وجهة نظري - أن الناقد أراد بهذه العبارة أن يرفع من قدر صقر الرشود، ليصل به إلى مكانة المساواة مع زكي طليمات.

وفي موضع ثانٍ، يقول د. محمد: «يشير بعض أصدقاء الرشود إلى تودد طليمات إليه، ودعوته لزيارة فرقته، ولكنهم يكلمون هذا بأن الرشود حين زار الفرقة أثناء بروفاتها لم تعجبه علاقة طليمات بأعضاء فرقته، يعاملهم كصبيان، ويمزح معهم، ويتغاضى عن تبادلهم المزاح والسخرية بدرجة مُحطة أحياناً، كما أنه كان لديه اعتراض أساسي على الأسلوب الإلقائي الخطابي الذي يعتمد عليه طليمات في تدريباته» (30).

ونلاحظ هنا قول الناقد (يشير بعض أصدقاء الرشود).. علماً بأن الناقد كان حريصاً على ذكر أسماء مصادر معلوماته الشخصية في مواضع كثيرة من الكتاب، أمثال عبدالعزيز السريع، ومحبوب العبدالله وغيرهما.. لذلك نتساءل: لماذا لم يذكر الناقد أسماء هؤلاء الأصدقاء، خصوصاً وأن العبارة بها معلومات مهمة، لم نقرأ عنها من قبل؟! والحقيقة - أيضاً من وجهة نظري - أن الناقد قصد من وراء هذه العبارة - بعد أن ساوى بين صقر وطليمات في عبارته السابقة - أن يرفع من قدر صقر على حساب مكانة طليمات. والدليل على ذلك أن الناقد ذكر أن طليمات تودد لصقر ليزور فرقته! وكلمة (تودد) تدل على أن طليمات أقل شأنًا من صقر لدرجة التودد لا طلب الزيارة، وكأن طليمات أراد أن يتعلم من توجيهات صقر الفنية، بدليل اعتراض صقر على أسلوب طليمات في تدريباته!

هذا بالإضافة إلى أن عبارة الناقد توحى بأن زيارة صقر هذه، كانت الزيارة الأولى

طليمات كان محبا لصقر الرشود، وكان يدفعه ويوجهه بروح الأب والأستاذ في أعماله الفنية. وهذه الحقيقة سنثبتها، لنؤكد أن أستاذية زكي طليمات لم تقتصر على تلاميذه في فرقة المسرح العربي، بل وصلت إلى صقر الرشود نفسه، وفي مجالين مسرحيين اشتهر بهما صقر.. وهما التأليف والإخراج المسرحي.

صقر الرشود المؤلف

أجمع بعض النقاد على أن مسرحية (المخلب الكبير)، هي أفضل مسرحية كتبها صقر الرشود في بداياته الفنية، خصوصاً في وعيها الفكري عام 1964 (34). وهذه المسرحية كتبها صقر بلغة عربية فصيحة، وكانت تعالج بعض المشاكل الاجتماعية الكويتية. وبسبب لغتها ومعالجتها، بالإضافة إلى إيمان د. محمد حسن عبدالله بعداوة طليمات لصقر، ظن الدكتور أن صقرا كتب هذه المسرحية لينافس بها عروض فرقة المسرح العربي الفصيحة، ولتكون درسا موجها لطليمات. وعن هذا الأمر يقول: «كانت هذه المسرحية بمثابة درس أو نموذج أريد له أن يبرهن لطليمات وغيره أن الجمع بين الجدية والمحلية ممكن، وأن المستوى التعبيري الفصيح لا يمكن أن يكون وقفا على النصوص التي يقحمها على خشبة في الكويت، وأن الكاتب الكويتي قد أعلن عن وجوده، على مستوى اللغة الرسمية وطبقا لمواصفات المسرح العالمي أيضا» (35).

وهذا الاعتقاد من قبل الناقد غير صحيح، لأن الحقيقة التي لا يعلمها أحد أن عظمة هذه المسرحية كانت بسبب

المجهولة.. أن زكي طليمات بنفسه، هو الذي طلب من الوزارة هذا الأمر، عندما رفع مذكرة في صورة تخطيط جديد عام 1964 لوكيل الوزارة حمد الرقيب، قال فيها:

«إن فرقة المسرح العربي بإمكانياتها القائمة.. وبإحجام أكثرية أعضاء الفرقة عن احتراف التمثيل والتخصيص له بكل الجهد والوقت، ثم بقلّة إنتاج هذه الفرقة، لم تعد ذات موضوع في الوقت الحاضر.. والسبب معلوم وهو أن أعضاء الفرقة يعملون بالنهار وفي وظائف حكومية أو أهلية.. وإذا أخذنا ما تقدم بعين الاعتبار، فإننا نجد أنفسنا على مفرق طريق، وأمام حالتين. (الحالة الأولى): أن يُعاد تشكيل فرقة المسرح العربي بشرط أن يحترف أعضاؤها ويتخصصون فيه ويتوفرون عليه بكل وقتهم.. (الحالة الأخرى): أن يقف نشاط هذه الفرقة في الوقت الحاضر، على أن يحل مكانها نشاط تبدل هياث من هواة التمثيل في الفرق الأهلية، على أن تحيطها الوزارة بالرعاية.. وفي حالة الأخذ بهذه الحالة، أرى أن تهئ الوزارة لفرقة المسرح العربي الأسباب التي تتحول معها إلى فرقة أهلية بأن توضع لها نظاما نموذجيا، من حيث الإدارة، ومن حيث توزيع دخل الحفلات، إذ في هذه الفرقة تجتمع خلاصة هواة المسرح وقد تمرسوا بالعمل في نطاق فني سليم» (33).

ومهما يكن من أمر تلك العلاقة العدائية بين صقر وطليمات، كما جاءت في أقوال النماذج السابقة، إلا أن صقر الرشود برئ منها، ولم يقل بها، ولم يأت د. محمد بأي قول في هذا الشأن ينسب إلى صقر الرشود. والحقيقة أن زكي

المسرحية (المخلب). إلا أن النسخة التي أرسلتها، وهي نسخة مطبوعة خالية من اسم مؤلفها. فالمرجو التفضل بالحضور للمقابلة ابتغاء رفع هذا اللبس على وجه السرعة إلى مكتب المسرح العربي الكائن في عمارة نور الصباح - شقة 95 - الدور الأول» (36).

وبالرغم من موقف طليمات هذا، إلا أن المسرحية كانت - في أصلها الأول - ضعيفة في مستواها الفني والفكري، وهذا ما أجمعت عليه لجنة التحكيم، لذلك لم تفرز بأية جائزة. وهنا نتساءل.. ماذا حدث لمسرحية (المخلب)، ليتغير عنوانها إلى (المخلب الكبير)، ولتصبح بعد انتهاء المسابقة، من أفضل المسرحيات الكويتية المؤلفة، ومن آثار صقر الرشود الخالدة؟! الحقيقة المجهولة، أن زكي طليمات ولشدة حرصه على توجيه تلاميذه، ولإيمانه بموهبة صقر في الكتابة المسرحية، أرسل له خطابا رسميا عام 1965. وبعد انتهاء المسابقة - كي يقوم بتعديلات على نص المسرحية، تتعلق بوحدة الموضوع والتركيز الدرامي.. إلخ قواعد الكتابة المسرحية. وقد أنهى طليمات الخطاب بقوله: «... كل ما تقدم وما عسى أن يكون على غراره، من حيث عدم الدراية بالقيم التي يجب أن يأخذ بها الكاتب في صياغة المسرحية وذلك من ناحية القالب أو الشكل، كل هذا لا يتجاوز أن يكون أخطاء تصاحب المراحل التجريبية الأولى في كتابة المسرحية، وقد مرت بها المسرحية العربية المصرية، ثم أخذت في التخلص منها تدريجيا بعد تدارك أسبابها وذلك بموالة الكتابة للمسرح، وبالتوجيه، وبالتعلم، ثم بالتشجيع» (37). وبالفعل قام صقر الرشود بهذه التعديلات (38)، فخرجت

توجيهات زكي طليمات نفسه! فمسرحية (المخلب الكبير)، ما هي إلا تعديل لمسرحية (المخلب) الذي تقدم بها صقر الرشود في مسابقة التأليف المسرحي الأولى عام 1963، وما لغتها الفصيحة، ومعالجتها لمشاكل المجتمع الكويتي، إلا شرطين من شروط المسابقة الموضوعة من قبل طليمات، كما بينا سابقا. ولنا أن نتساءل كيف أجمع بعض النقاد على أن هذه المسرحية هي أقوى وأفضل ما كتبه صقر، وبالرغم من ذلك لم تفرز بأية جائزة، وفازت عليها مسرحيات أقل في المستوى الفني والفكري؟!!

والحقيقة أن مسرحية (المخلب) المقدمة في المسابقة، كانت في مستوى كتابات صقر الأولى أمثال (تقاليد، فتحنا، أنا والأيام). وإذا اعتقدنا بما دونه د. محمد حسن عبدالله، بأن عداوا كان قائما بين طليمات وصقر في هذه الفترة، لقلنا إن زكي طليمات تدخل ليمنع حصول صقر على أية جائزة. وإذا كانت هذه العداوة موجودة لكان طليمات استغلها، قبل فحص وتحكيم المسرحيات، وقد جاءت الفرصة لذلك. وهذه الفرصة تمثلت في أن صقرا بعث بأصل المسرحية، دون أن يكتب عليه اسم المؤلف. وهذا الأمر كان كافيا ليقوم طليمات باستبعاد المسرحية من المسابقة. ولكن العكس كان صحيحا! فيروح الأب والأستاذ قام زكي طليمات في 15/9/1963، بإرسال خطاب لصقر الرشود، هذا نصه:

«حضرة السيد المحترم صقر سليمان الرشود.. وزارة التربية والتعليم - المخازن - مخزن رقم 14.. بعد التحية.. لقد تلقيت المسرحية التي أرسلتها إلى الوزارة لتدخل في مباراة التأليف المسرحي التي أعلنت عنها الوزارة، واسم

أفلح» (39).

بهذا الإصرار والتصميم على الاستفادة والتعلم، وبإشراف زكي طليمات، نفذ صقر البرنامج التدريبي المقرر للبعثة، ولكنه زاد وأضاف عليه الكثير. فقد اقتطع من أوقات فراغه ونزهته ونومه وراحته ليتعلم ويتدرب أكثر وبصورة أعمق. والدليل على ذلك رسالته الثانية المرسلة إلى الأستاذين عبدالعزيز السريع، ومحبوب العبدالله، في منتصف البعثة تقريبا. وهذه الرسالة لم يلتفت إلى أهميتها أي ناقد - لأنها بدون تاريخ - رغم أنها منشورة في كتاب. وما يثبت أنها مكتوبة في منتصف فترة البعثة، أن صقرا تحدث فيها عن النصف الأول لبرنامج البعثة بكل دقة. والجديد في الأمر أن صقرا وأضاف على نصف هذا البرنامج أشياء تعليمية وتدريبية لم تكن مدرجة في البرنامج الأساسي، ولم تكن مثبتة في التقرير النهائي للبعثة، مما يدل على أنه قام بها بصورة منفردة، حبا في التعلم. ومن هذه الأشياء قوله:

«... وفي هذا اليوم بالذات سوف أذهب إلى مسرحية (يأجوج ومأجوج) وهي من إخراج كمال ياسين، وتمثل فيها زهرة العلا ونعيمة وصفي. وفي يوم 8/15 سوف أذهب إلى الاسكندرية لأرى مسرحية (الفراير). وذهبت إلى مسرح توفيق الحكيم ولكنه مقفل وزرته من الداخل ورأيت خشبة المسرح والصالة وطريقة الإضاءة وغرف الممثلين. ورأيت مسرحية (رحلة خارج السور) معروضة منها ثمانية نسخ أمام باب المسرح بينما مسرحية (الأرناب) المعروض منها نسخة واحدة. إنها أناانية من رشاد رشدي، ولكني سوف أقابله وأشتري منه بعض المسرحيات المعروضة، والتي مثلها

مسرحية (المخلب الكبير) بصورتها القوية، من عباءة المسرحية الأصلية (المخلب)، تبعا لتعاليم وتوجيهات زكي طليمات.

صقر الرشود المخرج

لم تتوقف جهود زكي طليمات نحو صقر الرشود عند حد توجيهه في مجال التأليف، بل تطرقت إلى مجال الإخراج أيضا. وقد أبان لنا صقر - فيما سبق - أنه كان يحضر بروفات طليمات ويتابع توجيهه للممثلين. هذا بالإضافة إلى حديثنا عن البعثة المسرحية الأولى عام 1964، وموقف طليمات عندما ضم إليها صقر الرشود. والحقيقة المجهولة في هذا الأمر، أن صقر الرشود كان أكثر أعضاء البعثة استفادة من هذه الرحلة، التي أفادته بصورة تظهر بوضوح في اسمه الذي تألق كعبير في الحركة المسرحية الكويتية بعد انتهاء هذه البعثة، التي كانت بإشراف زكي طليمات. فبعد أسبوع واحد من سفر صقر

ضمن البعثة أرسل رسالة موجهة إلى مسرح الخليج العربي في 21/7/1964، قال في ختامها: «... أقول لك يا مسرحي أنا بعيد عنك، وفي نفس الوقت قريب منك. قريب منك لأنني أراك دائما في القاهرة، في أخواتك المسارح الكبيرة، وأتمنى لك ما أراك فيه هنا، في بلد النهضة الفكرية والفنية، في بلد الإحساس والفكر. إنني لا أستطيع أن أشرح لك ما أراه في هذا البلد من نهضة لأن السطور لا تكفي وأن خيالي لا يستطيع ترتيب الأشياء التي أشاهدها.. ولكن لا تخف ولا تبال فإنني في مكان مطمئن فيه علي، لأنني سأبحث لك عن فكرة في بلد أرتقى فيه المسرح، وسوف

(1) خالد سعود الزيد - المسرح في الكويت: مقالات ووثائق - شركة الربيعان للنشر والتوزيع - الكويت - ط 1 - 1983 - ص (354).

(2) هذا الخطاب محفوظ بملفات مؤسسة المسرح والفنون، وإدارة المعاهد والفنون (السابقتين)، والمحفوظة بإدارة المسارح - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بدولة الكويت.

(3) انظر نص هذا الخطاب، والذي يحمل رقم 459، في وثائق ملفات - إدارة المسارح - السابق.

(4) انظر النص الكامل لهذا التخطيط الدراسي، والذي يحمل رقم 467، في وثائق ملفات - إدارة المسارح - السابق.

(5) انظر النص الكامل لهذا التخطيط الدراسي الخاص بصقر الرشود، والذي يحمل رقم 499، في وثائق ملفات - إدارة المسارح - السابق.

(6) انظر تفاصيل هذا الأمر في خطاب رقم (وش ع 26 / 21 / 3462) بتاريخ 1964 / 7 / 8، وخطاب رقم (وش ع 26 / 21 / 64 / 3567) بتاريخ 1964 / 7 / 13، المحفوظان ضمن وثائق ملفات - إدارة المسارح - السابق.

(7) أصول هذه الخطابات، جاءت تحت أرقام (873ب، 874ب، 874ب) بتاريخ 1964 / 7 / 18، وصادرة من القسم الثقافي لسفارة الكويت بمصر، ومحفوظة ضمن وثائق ملفات - إدارة المسارح - السابق.

(8) وللمزيد عن تفاصيل هذه الرحلة انظر، مذكرة زكي طليمات إلى حمد الرقيب وكيل الوزارة في 22 / 9 / 1964، تحت عنوان

مسرح الحكيم. ورأيت بطل الفرافير عبد السلام محمد وجلس معي في عرض مسرحية اليرما، وتكلمنا عن أشياء كثيرة. والتقيت بالأستاذ يوسف شاهين وأعطاني رقم تليفونه. والتقيت بكرم مطاوع وناقشته.. وأني سوف أقابل سعد أردش وأزور التلفزيون وإذاعة القاهرة والسينما، وسوف ألتقي بعدة شخصيات وسوف أرى عدة أعمال ولقد اشترت بعض المسرحيات الثمينة من القاهرة..» (40).

وأمام هذه الرسالة، نقول: إذا كان صقر الرشود أضاف على البرنامج المقرر هذه الأمور التدريبية، في فترة منتصف البعثة، فماذا أضاف بعد ذلك حتى انتهت البعثة؟! من المؤكد أنه أضاف الكثير، ولا يُعقل أن صقر الرشود أضاف هذه الأمور دون علم زكي طليمات، ودون أخذ مشورته فيما يتلقاه من استفادة علمية. بل إن المنطق يقول إن زكي طليمات كان يشجعه ويدفعه لتعلم المزيد، لأنه المشرف العام على البعثة. وإذا حدث العكس، لكان طليمات أثبتته في تقريره النهائي للوزارة، ولكان صقر أوضحه في رسالته السابقة (41).

وإذا قرأنا تاريخ الإنتاج الفني لصقر الرشود في مجال الإخراج المسرحي، سنجد أن اسمه بدأ يتألق في الحركة المسرحية الكويتية بعد هذه البعثة مباشرة، تلك البعثة التي تأثر صقر فيها بتعاليم وتوجيهات زكي طليمات، ولو بصورة غير مباشرة، وهكذا تثبت الأوراق والوثائق المجهولة، أن زكي طليمات لم يكن أستاذاً (فقط) لأعضاء فرقة المسرح العربي، ولم يكن أستاذاً (فقط) لتلاميذ مركز ومعهد الدراسات المسرحية، بل كان أستاذاً للجميع.

انظر: د. سيد علي إسماعيل - السابق - ص (29-35).

(16) انظر هذه القرارات في محضر اجتماع لجنة التحكيم بتاريخ 5/5/1965، المحفوظ بملفات إدارة المسارح - السابق.

(17) هذا بالإضافة إلى انطباعاته عن وحدة الموضوع، والتركيز الدرامي، وغيرهما من انطباعات كثيرة عن المسرحيات المقدمة، تستطيع الاطلاع عليها في (التقرير الشامل عن مباراة التأليف المسرحي 1965/64) المحفوظ بملفات إدارة المسارح - السابق. وأيضاً الجريدة الرسمية (الكويت اليوم) - عدد 526 - 23/5/1965 - ص (18)، وأخيراً جريدة (الرأي العام) - عدد 965 - 23/5/1965.

(18) انظر الجريدة الرسمية (الكويت اليوم) - عدد 534 - يونيو 1966.

(19) انظر محضر اجتماع لجنة التحكيم في 25/10/1966، المحفوظ ضمن ملفات إدارة المسارح - السابق.

(20) انظر محضر اجتماع لجنة التحكيم في 12/4/1967، المحفوظ ضمن ملفات إدارة المسارح - السابق.

(21) انظر التقارير الخاصة بالأستاذ عبدالرزاق البصير - عضو لجنة التحكيم - المحفوظة بملفات إدارة المسارح - السابق.

(22) راجع: زكي طليمات - تقرير شامل عن المباراة الثانية للتأليف المسرحي 1967/66 - في 30/4/1967 - وثائق ملفات إدارة المسارح - السابق.

(23) انظر نص الإعلان في الجريدة الرسمية (الكويت اليوم) - عدد 628 - 28/5/1967 - ص (96).

(24) انظر النشرة اليومية الصادرة من مراقبة العلاقات العامة بإدارة الثقافة والنشر بوزارة الإرشاد والأنباء يوم 19/2/1968 - ص (3).

(بيان بالمهام الفنية التي أنجزت بالقاهرة خاصة بالبعثة التدريبية ثم بمؤسسة المسرح والفنون)، المحفوظة بملفات إدارة المسارح - السابق. وأيضاً مجلة (الإذاعة والتلفزيون) المصرية - عدد 1534 - 8/8/1964 - ص (21)، ومجلة (الكواكب) المصرية - عدد 685 - 15/9/1964 - ص (14)، (15).

(9) أصل هذا الخطاب محفوظ بملفات إدارة المسارح - السابق.

(10) راجع: مذكرة زكي طليمات إلى حمد الرقيب السابقة.

(11) للتعرف على تفاصيل البعثة الطلابية، انظر: د. سيد علي إسماعيل - تاريخ المعهد المسرحي بدولة الكويت 1999/64 - دار قرطاس للنشر - الكويت - ط 1 - 1999 - ص (37-40).

(12) حمد عيسى الرقيب - مسافر في شرايين الوطن - وزارة الإعلام - مطبعة حكومة الكويت د.ت - ص (219).

(13) الجريدة الرسمية (الكويت اليوم) - عدد 415 - 17/2/1963 - ص (55).

(14) انظر تفاصيل أكثر عن هذا الموضوع في خطاب طليمات إلى حمد الرقيب، تحت رقم (274) بتاريخ 28/4/1963، وأيضاً خطاب الرقيب إلى وكيل وزارة الإرشاد والأنباء تحت رقم (و ش ع/ 17/9/63/2631) بتاريخ 12/5/1963، المحفوظان بملفات إدارة المسارح - السابق.

(15) ومن الجدير بالذكر، إن مسرحية (أشرق الفجر) لحسن يعقوب العلي، كانت أول مسرحية كويتية يمثلها طلاب مركز الدراسات المسرحية في الكويت، وذلك من خلال عرضهم التمثيلي الأول، الذي عُرض يوم 23/4/1966 على مسرح كيفان. وللمزيد عن تفاصيل هذا العرض وظروفه،

السابق - ص (113)، د. محمد مبارك الصوري - مسرح الخليج العربي وألوان الصراع الدرامي - (دراسة منشورة في كتاب) فرقة مسرح الخليج العربي في ربع قرن - إعداد: محبوب عبدالله - 1988 - ص (135، 136).

(35) د. محمد حسن عبدالله - السابق - ص (114).

(36) خطاب زكي طليمات إلى صقر الرشود، تحت رقم (336 صادر) بتاريخ 15/9/1963، محفوظ ضمن ملفات إدارة المسرح - السابق.

(37) زكي طليمات - خطابات انطباعات لجنة التحكيم في مباراة التأليف المسرحي التي عقدتها وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل بين الكتاب الكويتيين 64/1965 - محفوظ ضمن ملفات إدارة المسرح - السابق.

(38) انظر: د. محمد حسن عبدالله - السابق - ص (113، 162).

(39) محبوب عبدالله - (إعداد كتاب) فرقة مسرح الخليج العربي في ربع قرن - مطبوعات مسرح الخليج العربي - الكويت - 1988 - ص (8).

(40) السابق - ص (396، 397).

(41) ومن الجدير بالذكر، إن صقر الرشود انتقد بعض تصرفات زملائه من أعضاء البعثة في هذه الرسالة، عندما قال: «... إن مسرحية اليرما جميلة ولا يستطيع كل إنسان أن يستسيغها أو يهضمها، ومسرح الجيب هو الذي يقيمها. وعندما ترفع الستارة لا صوت حتى ولا ذبابة لها طنين، الذباب يحترم المسرح، أريد أن أشرحها لكما ولكن الورق لا يكفي، على كل هي فكرة جديدة وفريدة ولكن كل ما فيها قديم. ومع الأسف الذين معي لم يحترموها ولم يقدروها»، السابق - ص (397).

(25) انظر: قرار إداري رقم 3 لسنة 1968، الصادر من وكيل وزارة الإرشاد الأستاذ سعدون محمد الجاسم في 20/11/1968 - وثائق ملفات إدارة المسرح - السابق.

(26) انظر: زكي طليمات - تقرير شامل عن المباراة الثالثة في التأليف المسرحي 68/1970 - بتاريخ 26/5/1970 - وثائق ملفات إدارة المسرح - السابق.

(27) انظر خطاب الوكيل المساعد للشؤون الفنية أحمد مشاري العدوان، إلى وكيل الوزارة تحت رقم (ش ف/ 61/27/8408) بتاريخ 22/7/1970 - وثائق ملفات إدارة المسرح - السابق.

(28) أثير هذا الموضوع بصورة شفوية في ندوة بعنوان (المسرح المصري والكويتي.. علاقة تاريخية)، أقامتها اللجنة الثقافية للجالية المصرية في 5/12/1999 بمقر السفارة المصرية بالكويت. وشارك في هذه الندوة د. محمد مبارك الصوري، د. سيد علي إسماعيل، وأدارها الأستاذ محمد علي سعد. وللمزيد عن وقائع هذه الندوة، انظر: جريدة (الرأي العام) - عدد 11857 - 8/12/1999، وجريدة (القبس) - عدد 9510 - 8/12/1999، وجريدة الوطن - عدد 8584 - 6/1/2000.

(29) د. محمد حسن عبدالله - صقر الرشود مبدع الرؤية الثانية - منشورات مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية - جامعة الكويت - ط 1 - 1980 - ص (84، 85).

(30) السابق - ص (87).

(31) السابق ص (210).

(32) السابق - (هامش) ص (87، 88).

(33) وللمزيد عن هذا التقرير، انظر وثيقة لزكي طليمات، بعنوان (تخطيط جديد على هدى تجربة المسرح العربي 1964)، محفوظة ضمن ملفات إدارة المسرح - السابق.

(34) انظر: د. محمد حسن عبدالله -

ألفية جديدة و 10 سرديات

كويتية عكست ملامح المجتمع الكويتي في القرن العشرين

الجزء الأول

بقلم: الدكتور نادر القنعة
مدرس النقد والأدب المسرحي
المعهد العالي للفنون
المسرحية - الكويت

مع دخول الألفية الجديدة يكون قد مضى على تاريخ بدء الحركة المسرحية في الكويت واحد وستون عاماً (1939 - 2000م) ... لعب فيها المسرحيون الكويتيين، بمشاركة الخبرات المسرحية العربية المنتدبة - إلى الكويت - من مواقع عملها، والوافدة إلى البلاد دوراً رئيساً في إرساء معالم النهضة المسرحية الكويتيون بكل أشكالها، وألوانها، وتمايزاتها ... كما رسموا جميعاً، بالجهد الجماعي المشترك، عبر عقودها الستة، تشابكات خطوطها البيانية في خارطة ثقافية فنية، أقل ما يقال عنها: إنها حركة نشطة، فعالة مالت باتجاه التنامي والتطور، وشيء من الذاتية والاستقلالية، والخصوصية.

محورها، وغايتها ... وهدها.
حركة درامية ديناميكية مدنية، فكت
الانغلاق عن نفسها منذ البدء، ودخلت مع
التيارات المسرحية العالمية في حوار جدلي
... فاستقادت منها ما يتواءم مع طبيعتها
... وأعدت صياغة ما رأت أنه بحاجة إلى
إعادة صياغة، وإعادة مراجعة ... الأمر
الذي أدخلها مع الحركات التي حولها في
تنافس، الغرض منه: إظهار ملامح
التنامي والتطور ... لا التسابق من أجل
التسابق ذاته.

والحال هذا، لم يكن الأمر يخلو - أمام
رجل المسرح في الكويت - من عثرات
وتعقيدات، ولم يكن يخلو من أوجاع،
ومنغصات. فتارة كان يدخل في معركة
مع الواقع الذي ينتمي إليه، وتارة كان
يدخل في خصومة لا حدود لها مع
الرقابة والأجهزة المعنية / المسؤولة عن
ضبط سلوكيات المسرح، وتارة ثالثة كان
يدخل في خلاف مع أهله وناسه، الذين
أرادوا أن يتجهوا به - قسرا - غير الاتجاه
الصحيح - والانحراف به عن وظيفته
الخطيرة العنيفة.

واحد وستون عاما، وعشرات التجارب
الدرامية المسرحية ... لم ينسلخ فيها
المسرح عن واقعه الاجتماعي، ولم يدر
ظهره لقضاياها السياسية، والاجتماعية
والاقتصادية والتربوية ... ولم يتخل عن
هموم المواطن والوافد، ولم يغلق ستائره
أمام مشاكل العصر، ومتغيرات الحياة ...
بل أنفعل بها، وتفاعل معها بروية عصرية
ترجمت أحاسيسه وأفكاره ...

وكان من الطبيعي جدا، وفق نسق هذا
الانفعال، وهذا التفاعل أن تتباين
مستويات هذه التجارب، شكلا
ومضمونا، بعدا واقترابا من واقع
الجماهير.

وكان من الطبيعي أيضا أن تلتفت
تجارب مسرحية ما انتباه الحركة النقدية،

واحد وستون عاما، منذ عهد التأسيس
والنشأة والتطور، وحتى الآن ...
والمسرح الكويتي في مده وجزره، وفي
ربيعه وخريفه، وفي تألقه وانكساره -
يرفض بعناد وإصرار - أن يخفت له
صوت، أو ينطفئ له ضوء، أو تغيب عنه
الشمس ... رغم التحديات الاجتماعية،
والاقتصادية، والرقابية، والتقاليدية التي
واجهها، وما زال يواجهها.

واحد وستون عاما من النضال الثقافي
... كانت محصلتها: لوحة فسيفسائية
جميلة التضاريس في تنوعاتها،
ومضامينها، وفي تداخلاتها وطموحاتها،
وفي تكوينها ودلالاتها.

لوحة ذات خصوصية بالغة حملت في
آن واحد الهم الوطني، والهم الإقليمي،
والهم القومي في صياغة جمالية تكوينية
لا تخرج عن أطر النزعة الإنسانية، ولا
تخرج عن ثوابت الوظيفة السيسولوجية،
الحضارية للمسرح المتصلة بديناميات
الفن الأساسي، وبتجربة الإنسان،
ومعرفة الإنسان.

عشرات التجارب الدرامية المسرحية
الكويتية ... أصلت لفن الفرجة المسرحية
في الكويت، ورسمت قدر المتاح
والمسموح واقع التجربة الحياتية هنا،
اجتماعيا، وسياسيا، واقتصاديا،
وتربويا، وبيئيا ... دون الذكوص على
الذات، ودون الخروج عن المؤلف السائد
قوميا وعالميا ... متأثرة بكل التيارات
المسرحية العالمية، ومستفيدة من تجارب
ورؤى الآخرين.

عشرات التجارب المسرحية الكويتية
حملت ملامح القرن، وطابع القرن بكل
انجازاته وتناقضاته، وهمومه، وأفكاره،
وكذلك ملامح الدولة الحديثة / الفتية،
وصورة دولة المستقبل، حملت صورة
الحنين إلى الماضي وأوجاع الحاضر،
وهواجس الغد ... كان الإنسان الكويتي

7. ميلاد مخرج مسرحي / مبدع ...
سيحقق إنجازات مستقبلية في هذا الحقل انطلاقاً من ذلك، فإن المسرح بصفته فنا راسخ الجذور، عبر التجربة الإنسانية، فإنه يبدو جلياً أنه أكثر الفنون الدرامية «التزاماً باللممة الحية للتجربة الجمعية وأكثرها حساسية للاختلاجات التي تمزق الحياة الاجتماعية الدائمة الثورة، وللخطوات الصعبة لتلك الحرية التي تمضي أحياناً شبه مختنقة بالضغط والعقبات التي لا يمكن تخطيها، وتتفجر أحياناً على صورة انتفاضات غير متوقعة».

وهكذا يبدو المسرح من وجهة نظر جان دوفينيو وغيره من علماء السيسولوجيا واحداً من أهم التجليات الاجتماعية ... بل إن أردنا الدقة قلنا: إنه من أهم المرتكزات الحضارية.

ومن وجهة نظر دوفينيو أيضاً «أن الخلق الأدبي هو هنا، باستمرار، شيء تتجاوزه تجربة أكثر اتساعاً، وأن النص الممثل يثير حركات جمعية تحدّ بكونها مجرد (تأنيج) ولا بكونها أشياء جمالية ... ومتى وجد العمل الفني جمهوره، أفلت من يد مؤلفه، وأصبح منه على بعد لا متناه، فإذا مُثِّل أصبح كائناً بين الكائنات، أي حقيقة حية، مشخصة».

من هنا يتأكد لنا أن هذا الكائن المسمى: مسرحاً ... يظل محافظاً على وجوده وانجازاته في إطار تجربته التاريخية، ومحافظاً على ديمومته بشكل أو بآخر باستمرار تواصل التجربة ذاتها، تواصل مثلياً، أو تطويرياً، لتتسع مع بؤرته المركزية محيطات أخرى.

لذا فإن التاريخ الفني والأدبي في الكويت مازال يحفظ لنا أسماء ثمة تجارب درامية / مسرحية شكّلت فيما مضى نواة انقلاب وتجديد في كيان الحركة ذاتها ... وما من شك في أن هذه المسرحيات،

وتحظى بمؤازرتها، ودعمها ... دون غيرها، في حين تكتفي الأخرى بالرضا الجماهيري، ولم يكن من المستغرب - طوال العقود الستة الماضية - أن تنجح تجارب مسرحية كويتية في تحقيق المعادلة الصعبة في آن واحد ... وأن ينجح معها فنانون وأدباء كويتيون، ليكونوا فيما بعد رموزاً دلالية من رموز هذه الحركة.

ونحن اليوم نحتفل بدخول ألفية جديدة، وميلاد عهد جديد ... نجد من المناسب أن نشير إلى أفضل عشر مسرحيات كويتية تضمناها الريبورتوار الكويتي، (تأليفاً وإخراجاً) حملت في داخلها طبائع وملامح - المجتمع الكويتي - بكل أبعاده وأنماطه - خلال القرن الماضي ... كما توفرت لها سمة النضوح الفني والفكري، علاوة على أنها حققت المعادلة الصعبة في حينها ... والأهم من ذلك كله أنها هيأت الأجواء والظروف إلى واحدة - أو كل أو جزء - من الاعتبارات التالية:

1. ميلاد كاتب مسرحي / مبدع ... سيكون له شأن ما، في الحركة المسرحية الكويتية فيما بعد.

2. تبني نهج، أو شكل، أو تيار مسرحي / فني جديد لا عهد للساحة المسرحية الكويتية به.

3. جرأة غير مسبوقة في التعامل مع القضايا الفكرية والأساليب الفنية المثارة للنقاش.

4. تنوير، أو تنبيه قطاعات الجماهير المختلفة إلى ثمة قضية أو مشكلة - تعنيهم - على درجة كبيرة من الأهمية، ضمنت معالجة درامية جديدة.

5. نموذجية حالة مسرحية.

6. تدشين مرحلة جديدة في تاريخ الحركة المسرحية الكويتية، ليكون هذا العمل بمثابة مفصل تاريخي لهذا التدشين ... أو تدشين مؤسسة مسرحية جديدة.

مؤسسته المسرحية في ظروف مناخية أقل ما يقال عنها: أنها لم تكن في صالح الفن والفنان المسرحي في الكويت ... كما أنها لم تخضع لمؤثرات الخبرات المسرحية العربية، التي ستلعب دوراً مهماً في السنوات التالية في إعادة هيكلة المؤسسة المسرحية الكويتية، وأعني جهود عميد المسرح العربي (زكي طليمات). وهذه قضية من وجهة نظري تستحق الكثير من البحث والدراسة، وإعادة تصويب الأخطاء التاريخية الواقعة في هذه المرحلة.

فالعلاقة الكائنة بين مسرحية مدير فاشل وفرقة الكشاف الوطني، علاقة تبادلية تكاملية ... حيث تعكس كل منهما ظلالها التاريخية على الأخرى. كونهما تجسدان بداية طبيعية لمرحلة جديدة. فرقة الكشاف الوطني التي استهلت عهدها بمسرحية (مدير فاشل) ... بشرت بمعهد مسرحي جديد يقوم على التنظيم الإداري، ولم شتات الفنانين المسرحيين في إطار فني وأحده أهدافه، وحدوده، ومطلقاته. ففي أعقاب هذا التنظيم ستأتي تنظيمات مسرحية جديدة، تتشابه في أهدافها وتكويناتها:

1. فرقة المسرح الشعبي / 1956م.
 2. فرقة المسرح العربي / 1961م.
 3. فرقة المسرح الوطني / 1962م.
 4. فرقة مسرح الخليج العربي / 1963م.
 5. فرقة المسرح الكويتي / 1964م.
- كما أن فرقة الكشاف الوطني ستكسب الفنان الكويتي خبرة إدارية إضافية بجانب خبرته الفنية، وبخاصة الفنان محمد النشمي الذي سينجح فيما بعد بإنشاء:

1. فرقة المسرح الشعبي.
 2. فرقة المسرح الكويتي.
- وكذلك الحال فإن مسرحية (مدير فاشل) التي قُدمت من خلال فرقة

ومعها مسرحيات أخرى، لا تقل عنها شأنًا ستظل تمثل لنا في الحركة النقدية، مفصلات تاريخية تساعدنا على دراسة السابق واللاحق بسهولة ويسر، وكذلك تفهم أبعاد كل تجربة / درامية في سياق التاريخ، وفي سياق التجارب المصاحبة. إذن، من هنا جاءت دوافع المفاضلة في الاختيار، بالإضافة إلى تحكيم المقاييس النقدية، والاعتبارات المشار إليها سلفاً ... مع التسليم المطلق بأن هناك تجارب مسرحية أخرى لها نفس الدرجة من المقاربة، والتماثل، وكان لها نفس الصيت من النجاح والتميز، وكان لها أيضاً نفس الاستقبال والاهتمام النقدي.

وعليه فإن التجارب العشر التي تمّ اختيارها/ مفاضلة، من بين مئات التجارب الدرامية المسرحية التي يشتمل عليها الريبورتوار الكويتي ستأتي مرتبة كرنولوجيا، دون تحديد لأفضلية إحداها على الأخرى، وذلك على النحو التالي:

أولاً: مسرحية مدير فاشل من تأليف وإخراج الفنان محمد النشمي، قدمتها فرقة الكشاف الوطني عام 1955م.

تكسب هذه المسرحية أهميتها من عدة جوانب تاريخية، وأخرى لها علاقة بالمضمون ... حيث تعتبر أول تجربة مسرحية تقدمها المؤسسة المسرحية الوليدة حديثاً (1954م) / الكشاف الوطني ... وربما كانت المسرحية اليتيمة التي جاءت من خلال هذه الفرقة ... حيث قام محمد النشمي ورفاقه بإطلاق اسم فرقة المسرح الشعبي على فرقته بدلا من الكشاف الوطني بعد ذلك.

وفرقة الكشاف الوطني هذه ... تعتبر أول مؤسسة مسرحية منظمة تعمل في البلاد قبل الاستقلال، وقبل وصول زكي طليمات للكويت ... حيث تدلل على جهود، وقدرة الكادر الوطني في صناعة وتنظيم

الكشاف الوطني، بشرت بمرحلة فنية جديدة في صياغة النص المسرحي الكويتي الذي سيلد منذ الآن/ 1955م داخل بوتقة الفرقة المسرحية الواحدة، وضمن الجهود الجماعية المشتركة، وسيكون صاحبه مسؤولاً عنه مسؤولية أدبية كاملة.

ويؤكد محمد النشمي هذا المعنى في مذكراته ويقول: «في أوائل عام 1955م ... استطعنا أن نحدد شخصية ودور كل ممثل، وذلك لعرض أول مسرحية في تاريخ المسرح الكويتي، وهي مسرحية (مدير فاشل)، وهي مسرحية من فصلين فقط، والمسرحية من تأليفي، وكانت المحاولة الأولى في حياتي. وليس غريباً أن أقول بصراحة: إن التأليف في ذلك الوقت لم يكن معروفاً لدينا بمعناه ومفهومه الحالي، وإنما كان عبارة عن عدد من الجمل نظمها للفنانين المشتركين في المسرحية، حتى لا يخرج الممثل عن نطاق الموضوع وهو على خشبة المسرح».

بالإضافة إلى ذلك فإن الحركة المسرحية الكويتية - وعبر مسرحية (مدير فاشل) وفرقة الكشاف الوطني ستنجح من الآن فصاعداً في الخروج بالمسرح من دائرة المدارس، وهو ما يحسب لصالح المسرحية، وصالح النشمي ورفاقه ... فقبل هذا التاريخ - 1955م - كانت المدارس والمؤسسات التربوية في البلاد هي الغطاء الشرعي للحركة المسرحية ... إذ كانت تقدم من خلال:

- 1- المدرسة المباركية.
- 2- المدرسة الأحمدية.
- 3- مدرسة عائشة المتوسطة للبنات.
- 4- المدرسة القبلية.
- 5- نادي المعلمين.
- 6- المدرسة الشرقية.
- 7- مدرسة الصباح.

8- مدرسة المثنى.

9- المعهد الديني.

10- مدرسة النجاح.

11- بيت الكويت في القاهرة.

وتأتي أهمية هذه التجربة المسرحية - مدير فاشل - من كونها، ستدشن، وبقوة، مؤلفاً ورائداً مسرحياً كويتياً، سيعمل بكل جهده - خلال الفترة التالية - على تطوير المسرح في الكويت، وهو الفنان محمد النشمي، الذي سيلمع نجمه فيما بعد، وسيكون سيد عقد الخمسينيات.

صحيح أن الفنان محمد النشمي ليس هو أول مؤلف مسرحي كويتي يظهر اسمه في الحياة المسرحية الكويتية، إذ سبقه في الظهور الفنان الرائد / حمد الرقيب، والشاعر أحمد العدواني ... إلا أن النشمي وحده سيستمر كاتباً ورائداً في هذا الاتجاه بعد توقفهما، حيث سيغرق الأول - فيما بعد - في متاهات السلك الوظيفي، والعمل الإشرافي.

أما الثاني فإنه وجد نفسه - مبكراً - في عالم الشعر، وسيغدو رائداً فيه، الأمر الذي أتاح للنشمي - دون منافسة - فرصة الانفراد في الحركة المسرحية الكويتية ليقفز اسمه من الثالث إلى الأول، وليظل هكذا، ولسنوات غير قصيرة حتى ظهر جيل جديد من المؤلفين والمبدعين والمخرجين: صقر الرشود، سعد الفرج، عبد العزيز السريع، حسين الصالح الحداد، عبدالرحمن الضويحي.

ومن جانب ثان، فإن نجاح مسرحية (مدير فاشل) نجاحاً جماهيرياً غير متوقع، واستقبالها استقبالا حسناً من قبل الناس وأهل المسرح، كان الدافع الأساسي في فتح شهية محمد النشمي للكتابة المسرحية، لتشهد الفترة التالية تقديم اثنين وعشرين مسرحية، جميعها دون استثناء تحمل اسم محمد النشمي منفرداً في التأليف والإخراج، وجميعها

دون استثناء. أيضا. ذات لغة انتقادية اجتماعية ساخرة تخاطب مجتمع الخمسينيات، ومجتمع النصف الأول من الستينيات ... وقد جاءت المسرحيات على النحو التالي:

1. عجوز المشاكل.
2. مطر صيف.
3. بلاوي الناس.
4. قرعة وصلبوخ.
5. قرعة وصلبوخ في باريس.
6. ضاع الأمل.
7. من المسؤول؟
8. صاروخ شراكة.
9. شرباكة.
10. أمك طراز أول.
11. ليلة عرسه نام على السيف.
12. على أمه نذر.
13. خبير أسكت.
14. تاليها.
15. من الماضي.
16. كل سنة عيدين... وهذا العيد الثالث.

17. جني وعطبة.
18. مدرسة ملا صقر.
19. فرحة العودة.
20. غرام بوطيلية.
21. حظها يكسر الصخر (قدمها لصالح فرقة المسرح الكويتي 1964م).
22. بغيتها طرب صارت نشب (قدمها لصالح فرقة المسرح الكويتي 1965م).
- وكان الفنان محمد النشمي - وكما أشار الأديب والباحث الكويتي خالد سعود الزيد - قد كتب في مطلع الخمسينيات، وإبان العمل المسرحي في المدارس مسرحيتين في الاتجاه نفسه (الاجتماعي الانتقادي الساخر) ليرتفع بذلك رصيده في التأليف المسرحي إلى أربع وعشرين مسرحية، وهاتان المسرحيتان هما:
1. إضراب الخباييز، قدمت في مدرسة

المثني عام 1951م.

2. حرامي آخر طراز، قدمت في مدرسة المثني عام 1952م.

بجانب هذه المسرحيات أشار الدكتور محمد حسن عبدالله في كتابه: (الحركة المسرحية في الكويت، الطبعة الثانية، 1986م) إلى مسرحية أخرى للفنان محمد النشمي بعنوان: (حرامي متقلص) ... وهذه المسرحية لا وجود لها في توثيقات خالد سعود الزيد: (المسرح في الكويت / مقالات ووثائق / الطبعة الأولى 1983م).

وبرأيي أنه من المرجح أن تكون هذه المسرحية (حرامي متقلص) هي ذاتها مسرحية (حرامي آخر طراز) ... خاصة أن الدكتور محمد حسن عبدالله لا يذكر لنا المصدر الذي استند إليه في مرجعيته.

فكما أسلفت أن هذه المرحلة بحاجة ماسة إلى إعادة دراسة ومراجعة نقدية، وتأريخية ... فبالرغم من كل ما كُتب حولها ستظل تفتقر إلى قلم رجل المسرح والدراما...

ومن تأمل القول أن هذا الرصيد الـ (أربع وعشرين مسرحية) لا يمثل كل تراث محمد النشمي المسرحي، حيث كان قد أضاف إلى رصيده المسرحي، إبان عودته للحياة المسرحية في مطلع الثمانينيات، وتأسيسه لمؤسسة (النشمي) الفنية، مسرحيتين جديدتين هما:

1. حوار مع الشيطان.
2. شرباكة، وهي تجربة معدلة لمسرحية شرباكة التي كان قد كتبها، وأخرجها لصالح فرقة المسرح الشعبي عام 1958م.
- حيث ينتقد فيها أوضاعا اجتماعية واقتصادية خاصة في مجتمع الثمانينيات.
- وكان الفنان محمد النشمي يتهيا

وتتجسم، فظل يبحث عن متنفس لإخراجها إلى حيز الوجود».

وكان يبدو واضحا من التعليقات والإشارات النقدية التي وصلتنا حول هذه المسرحية: أنها تقترب كثيرا من أساليب النقد الاجتماعي التهكمي الذي تبنته فرقة مسرح الريحاني، والذي يهتم بالقضية المطروحة للنقاش على حساب الشخصية الدرامية، التي كانت تعالج في كثير من الأحيان بأسلوب كاريكاتيري، بغية تصعيد جرعة الكوميديا الانتقادية في المسرحية، وهو أسلوب كتابي لم يكن مألوفاً في الكويت من قبل، الأمر الذي يعزز من أهمية هذه التجربة المسرحية، لا في عقد الخمسينيات فحسب، بل في القرن العشرين (فيما يخص الحركة المسرحية الكويتية).

نأت مرة كتب الفنان محمد النشمي في مذكراته شيئا عن هذه المسرحية قائلا: «كانت تعالج شخصية معروفة لدى المواطنين إن لم يكن معظمهم أو كلهم، في ذلك الوقت، بأنها شخصية ضعيفة ومهزوزة، استغلتها طبقة معينة من الموظفين للترقيات والعلاوات».

ويذكر النشمي أيضا في مذكراته «إن هذه الشخصية الضعيفة، شخصية كويتية أردنا أن نحارب تصرفاتها عن طريق التمثيل وتصحيح الأوضاع، من أجل تقويم أعمال الآخرين وحتى تكون هذه الشخصية الضعيفة عبرة لغيرها».

وتشير الدراسات المسرحية - منها ما يرد القول على لسان النشمي - أن هذه المسرحية قد لاقت نجاحا جماهيريا كبيرا لم يكن مسبقا «درجة أن بعض الناس تحمسوا للموضوع وتطوعوا بتبليغنا ببعض الأسرار في تلك الإدارة الفاسدة آنذاك».

يؤكد خالد سعود الزيد هذا النجاح بقوله: «أقبل الناس على المسرحية إقبالا

لإخراج المسرحيتين جماهيريا - عبر مؤسسته - إلا أن الموت قد عاجله ليتوقف كل شيء... وليدخل كل شيء بوتقة التاريخ... وعليه يمكن القول إن رصيد محمد النشمي التألفي قد وصل إلى ست وعشرين مسرحية. وأعتقد أنه مازال حتى يومنا هذا صاحب أكبر رصيد من المسرحيات (المؤلفة) في الحركة المسرحية الكويتية.

نعود ثانية إلى مسرحية (مدير فاشل)، وهي التجربة الدرامية التي ثبتت نجومية ونجاحات محمد النشمي في الحركة المسرحية الكويتية، ومنحته الشهرة والصيت ونقول: إن من أسباب نجاح هذه التجربة أنها تحمل شيئا من ملامح مسرح الريحاني الذي انبهر به النشمي إبان زيارته للقاهرة والإسكندرية عام 1950م ومشاركته في دورة تدريبية كشفية، حيث توقف أمام هذا المسرح كثيرا، متأملا أنماطه وتجاربه... ناقلا ما لقي هوى في نفسه، متأثرا بما شاهد.

وفي هذا الصدد يقول خالد سعود الزيد: «لقد جاهد النشمي من أجل خلق حركة مسرحية ولكن كان عام 1950م عاما فاصلا في تاريخ حياة النشمي، وتاريخ الحركة المسرحية ككل. لقد أرسل النشمي للقاهرة في صيف عام 1950م لحضور تدريبات ودراسات في الحركة الكشفية ورغم أن الفترة التي قضاها لم تتجاوز ثلاثة شهور، إلا أنه اختلف إلى مسارح القاهرة والإسكندرية ليشاهد العروض المسرحية وأعجب بمسرح الريحاني وبعض شخصيات هذا المسرح فرآه مسرحا منسجما مع مزاجه وروحه المرحية ومنذ ذلك الحين اختمرت في ذهنه فكرة إنشاء فرقة مسرحية شعبية على غرار هذه الفرق المسرحية التي تعج بها القاهرة وتزخر... وعاد والفكرة تلح على خاطره

السلبية بالتسلل إليه، كونه مجتمعا شرقيا محافظا. (لاحظ أن المسرحية كُتبت وقدمت قبل الطفرة الاقتصادية).

3. شكلت المسرحية منبرا اجتماعيا، في فترة زمنية لم تكن وسائل الاتصال الجماهيري قد انتشرت أو عُرِفَت على مستوى واسع: الصحافة، التلفزيون، لتكون بدائل ناجحة لدور العرض المسرحية.

الأمر الذي مكن المسرح ليكون في تلك الفترة وسيلة اتصال جماهيري ناجحة، بل وسيلة اتصال -ربما تكون- الوحيدة حينها، وهو ما عزز من إمكانية نجاح المسرح، والمسرحية بشكل خاص.

4. مهدت المسرحية -على ضوء نجاحها- الطريق أمام سلسلة مسرحيات أخرى تبنت ذات الأسلوب والنهج الانتقادي الاجتماعي الساخر، (انظر قائمة مسرحيات النشمي في أعقاب مسرحية «مدير فاشل») ... لتشكل مع بعضها البعض تيارا مسرحيا، استمد أصوله، ومادته، ونجاحه من الواقع الاجتماعي ... وما كان لهذا التيار أن يخفت نجمه إلا بعد وصول زكي طليمات وإعلانه تأسيس فرقة المسرح العربي، ذات التوجه الفلسفي المختلف عن توجهات محمد النشمي وفرقته: «المسرح الشعبي».

5. نرى أن جرأة محمد النشمي الانتقادية (عبر هذه المسرحية «مدير فاشل» كانت سابقة على عصره) مما جعلته مؤلفا ومخرجا ناجحا.

وعلى فرضية أنه لو كان العكس، أو كان النشمي تقليديا/ عاديا ولم يقدم جديدا في المسرح، لتوقف نشاطه المسرحي في البدء مثلما توقف نشاط غيره من رفاق دربه، الذين انغمسوا في شؤون الحياة، فكانت هذه الجرأة مقدمة لنجاح فنيّ قادم سيحقق عبر مسرحيات مماثلة.

شديدا ومشجعا، ومن الطريف أن المشاهدين كانوا يصرون أثناء التمثيل على إعادة بعض الفقرات والمواقف كما يصنعون مع الشعراء حين يستحسنون بيتا أو أبياتا من القصيدة فيضطر الممثلون نزولا عند رغبة هؤلاء المشاهدين من الإعادة. وهذا أمر يعتبر بحد ذاته جزءا لا يتجزأ من المسرحية ذاتها حيث تلتقي الصالة بالخشبة ويتعانق الجمهور مع الممثلين. وبهذا يحدث لأول مرة في تاريخ المسرح الكويتي كسر الحاجز لتقليدية المسرح القديم، من خلال هذه المعانقة وهذا استنادا إلى تلك الإشارات النقدية التي وصلتنا، وإلى مضمون التجربة المسرحية ... فإنه يمكننا أن نقرر، أن نجاح (مدير فاشل) يعود إلى العوامل التالية، إضافة إلى ما ذكرناه آنفا:

1. إن المسرحية -وللمرة الأولى- تتصدى لوضع اجتماعي وظيفي مغلوطة في مؤسسة الحكومة، وتنتقده بأسلوب ساخر/(موظف الحكومة) ... فكل الانتقادات السابقة التي كانت توجه قبل هذا النص، تمحورت حول شخصيات وأنماط اجتماعية ليست لها أية علاقة بمؤسسات وإدارات الحكومة ... مثل: (اضراب الخبابيز) و (حرامي آخر طرز).

الأمر الذي وجد استحسانا لدى الجمهور ... وتقبلا منهم، دون عناء ويبدو أن انتقاد كل ما له علاقة بمؤسسات الحكومة ورجالها -في كل مكان، وفي كل عصر- من شأنه أن يداعب مشاعر الجماهير ... ويحقق النجاح للتجربة الفنية.

2. تدقق المسرحية كثيرا في انتقاد المواقف الأخلاقية لدى موظف الحكومة، وتطرح نمودجا انتهازيا تسلقيا، وتنال منه ... كونه يسلك / وظيفيا مسلكا غير طيب، في فترة لم يكن فيها المجتمع الكويتي يسمح للقيم والأنماط الاجتماعية

الأسطورة الفرعونية في المسرح العربي

مسرحية «إيزيس» لتوفيق الحكيم نموذجاً

<http://Archivebeta.Sakhi.it.com>

• الدكتور يونس لوليدي
المغرب

تمنح الأسطورة للكاتب المسرحي موضوعاً عاماً يستطيع أن يبلور من خلاله الفكرة التي يريد طرحها، كما أنها تقدم له نماذج إنسانية رائعة. وعلى الرغم من أن محتوى الأسطورة قد يكون معروفاً لدى الجميع، إلا أن ثراءها يمكن الكاتب المسرحي من الإدلاء بوجهة نظره وموقفه اتجاهها، واتجاه ما طرحه من قضايا إنسانية. وبذلك تبدو الأسطورة صالحة لطرح عدة مواقف رغم مرور الأزمنة وتعاقب الأحداث، وقد يحس الكاتب المسرحي في كثير من الأحيان أن البناء الأسطوري يعبر عن هدفه أكثر من البناء الواقعي، لأن البناء الأسطوري أعمق في كثير من الأحيان من أي بناء آخر. وبذلك يمكن

للأسطورة أن تكون مؤهلا حقيقيا للانطلاق في الكتابة المسرحية. إن الأسطورة تتمتع بحركة وحيوية تجعل المؤلفين يتجهون إليها، لنحت أشكالهم الدرامية منها، ولتوظيفها في الكشف عن رؤيتهم والإطلال منها على قضايا عصرهم ومجتمعهم. وهم بذلك يحاولون تفسير الأسطورة تفسيراً جديداً، يربط بينها وبين مشاكل عصرهم ويقربون بينها وبين الأطر الفنية السائدة (1).

فالأسطورة بمثابة القالب الرمزي الذي نصب داخله الأفكار البشرية. وبإعادة صياغة المبدع لها من خلال لغته، ووجدانه، وخياله، فإنه يحول الرمز فيها من مدرك فلسفي - يكشف عن حركة الديمومة، وحركة الصراع التي تنطبع في الأشياء فتحيلها مادة حية - إلى مدرك جمالي مفعم بالوجدان والخيال. حيث إن التصور الإبداعي اللغوي لعالم الأسطورة، إنما يقوم على توحيد الأضداد والتأليف بينها في وحدة محكمة (2).

وتجدر الإشارة إلى أن التصور الأسطوري للعالم تصور درامي، بمعنى أنه يقوم على أساس من الصراع المحتدم بين الإنسان والقدر، وهو لون من ألوان الصراع الدرامي، وهذا من شأنه أن يقرب المسافة بين الأسطورة والمسرح من حيث الخلق. بل إن المسرح قد ولد مع الأسطورة، ولم يكن فنا قائما بذاته، منفصلا عنها، وإنما كان جزءا منها. وظلت الأسطورة هي المنبع الخصب لأغلب كتاب المسرح على مختلف العصور وحتى العصر الحديث، وإن كان استلهاها قد عرف فترة ركود في العصور الوسطى نتيجة ازدهار الديانة المسيحية.

إلا أنها ما لبثت أن عادت للظهور من جديد في أعقاب عصر النهضة. وإذا كانت الأسطورة هي تلك الحكاية الحقيقية والقديمة التي تحكي عن أعمال الشخصيات الخارقة، والتي تتعلق دائما «بالخلق» - حيث تحكي كيف أن شيئا ما جاء إلى الوجود، أو كيف أن تصرفا ما، أو مؤسسة ما أو طريقة ما في العمل تأسست - وإذا كنا بمعرفتنا للأسطورة نعرف «أصل الأشياء»، وبالتالي تتمكن من السيطرة عليها - حيث لا يتعلق الأمر هنا بمعرفة «خارجية» أو «مجردة»، ولكن بمعرفة «نحياها» شعائريا، سواء حكينا الأسطورة رسميا، أم قمنا بالشعيرة التي تبرزها هذه الأسطورة (3)، فليس معنى ذلك أنه من الضروري أن تنقل هذه الأسطورة، إلى المسرح، على هذا الشكل وبهذا المفهوم، فالدور الذي تلعبه الأسطورة في عالم المسرح هو تقديم الإطار العام، والمادة الخام، حيث يأخذ منها المؤلف ما يشاء، ويدع منها ما يشاء بل إنه لا يمكن اعتبار خروج المسرحية عن الأحداث الأصلية للأسطورة عيبا. ويذهب نيكول الأرديس إلى أن للمسرحية المقامة على أساس من الأساطير مذاقا خاصا، يختلف عن مذاق المسرحية الاجتماعية الحديثة، فالمشاهد للمسرحية الاجتماعية يكون اهتمامه مشدودا بسير الأحداث فهو في لهفة عما قد يصيب البطل من عطب، ولا يدري هل تكتب له النجاة أم لا، وهو في قلقه وتعلق أنفاسه، لا يحفل بكثير من التفاصيل الفنية أو الروعة الشعرية. أما مشاهد المسرحية الأسطورية فهو لا يلتبس نشوة لجدة في القصة، لأنه يكاد يعرف كل ما سيحدث مسبقا، فينصرف همه إلى النواحي الجمالية، والقيم الفنية التي

أضافها المؤلف إلى الأسطورة فيتذوقها في متعة وتلذذ(4).

فاهتمام كثير من كتاب المسرح بإعادة صياغة الأساطير يشير إلى ذكاء عند هؤلاء الكتاب، فهم لا يتحدثون أسماء أو أحداثا لا عهد للناس بها، بل يستخدمون أسماء وأحداثا تكتفت حولها عواطف البشر على مر السنين، وأصبح مجرد ذكرها يثير في النفوس عواطف وانفعالات شتى. فاستغلال المؤلف لأسماء أبطال الأساطير يغنيه عن استخدام آلاف النعوت والصفات لتحديد سمات شخصيات ما، في مسرحية جديدة.

ولا شك أن استلهام الأسطورة في المسرح يكشف عن حقيقة مهمة، وهي أن مشاكل الإنسان الجوهرية هي نفسها، لا تتغير بتغير الزمان والمكان. ولكي نتمكن من تحديد الفعل المسرحي المرتبط بالأسطورة - كفعل اجتماعي، بكل ما في الكلمة من معنى، عليه أن يكون حاملا للقدرة على التعبير عن حقيقة وتلاحم الجماعة، كما أن عليه أن يشكل الرؤية الجماعية للمجتمع، التي من خلالها ينظر إلى نفسه، وتاريخه، وعلاقته بالكون(5).

ومن المعلوم أن هناك مسرحيات يرتبط بناؤها الأسطوري بالواقع وهناك مسرحيات ينفصل بناؤها الأسطوري عن الواقع، وهناك أخيرا مسرحيات يمزج بناؤها بين الأسطورة والواقع.

● فالبناء الأسطوري المرتبط بالواقع هو محاولة الكاتب توظيف بعض شخوص الأسطورة، ولكن بسمات بشرية. من هنا يصبح الصراع صراعا إنسانيا لا يعتمد على سحر أو معجزات، أو خوارق لتصعيده، وكذلك يصبح نمو الحدث نموا واقعا.

● أما البناء الأسطوري المنفصل عن الواقع، فهو ذلك الذي يحاول أن يستخدم أكبر قسط من عناصر الأسطورة. لذلك فهو في توظيفه للشخوص كثيرا ما يلتزم بصفاتها ومميزاتها وأفعالها الأسطورية. كما أن الكاتب يعتمد على المعجزات والخوارق - التي تنتمي إلى الأسطورة - من أجل تصعيد الحدث.

● وفيما يتعلق بالبناء الذي يمزج بين الأسطورة والواقع فهو ذلك البناء الذي يستمد من الأسطورة بقدر ما يستمد من الواقع، بمعنى أنه وإن كان يوظف بعض شخوص الأسطورة فإنه يحاول المزج بين صفاتها الأسطورية، والمواقف المستمدة من الواقع المعيش، الذي تتصل رؤية الكاتب به(6).

وعموما يمكن أن نلاحظ أن معظم المسرحيات التي تعتمد على الأسطورة كمصدر لبنائها، تنخرط في اتجاهين:

أ- اتجاه تمثله المسرحيات التي يقترن فيها الجو المأساوي بلمسات كوميدية لكن دون أن تطغى عليه.

ب- اتجاه تمثله المسرحيات التي تعتمد الحفاظ على جو الأسطورة المأساوي دون اقترانه بالفكاهة، طبقا لنظرية الفصل بين الأنواع.

وسأحاول أن أبين كيف أن مسرحية «إيزيس» لتوفيق الحكيم تنتظم أولا في البناء الأسطوري المرتبط بالواقع، وتنخرط ثانيا في الاتجاه الذي يقترن فيه الجو المأساوي باللمسات الكوميدية.

إن أسطورة إيزيس وأوزوريس هي أشهر أساطير مصر القديمة. وهي الآن وإن أصبحت تروى في إطار قصصي، إلا أنها كانت في وقت من الأوقات عقيدة راسخة لها شعائر وطقوس ترتبط بالحياة والموت وما بعد الموت، كما ترتبط

ثانياً: على أنها أفعال، فأقيمت احتفالات مثلث فيها معارك الآلهة.

ثالثاً: ظهرت في الأشياء والصور، فنجدتها في الأشكال والرموز والنباتات والأجرام السماوية (8).

والأساطير المصرية، الخاصة بالآلهة، وصلتنا إما عن طريق الدين - وقد كانت غير واضحة - وإما عن طريق تسربها إلى الشعب واكتسابها شعبية خاصة. كما أنها وصلت إلينا في عهود لاحقة لنشأتها، الأمر الذي جعل الكثير من فصولها يتطور تطوراً كبيراً، حسب الأحداث التي مرت عليها. وإذا ما أردنا، في عجالة، أن نعقد مقارنة بين الميثولوجيا الفرعونية والميثولوجيا الإغريقية، فإننا سنلاحظ أن هذه الأخيرة ما هي إلا انعكاس لنظرة الإغريق إلى آلهتهم، فلقد رأى الإغريق في آلهتهم ما رأوه في أنفسهم، وتخلوا عنهم يسلكون نفس سلوك البشر، بل وتخلوا عنهم في صور بشرية. كما أن الإغريق رأوا أنه من الممكن أن يختلط عالم الآلهة وعالم البشر عن طريق الزواج، أو الصداقة، أو أي وسيلة أخرى من وسائل الاختلاط. أما الفراعنة فقد تخلوا آلهتهم وكأنها تنتمي إلى عالم يختلف تماماً عن عالم البشر، وليس هناك علاقة بين الآلهة والبشر على الإطلاق، ولقد تخيل الفراعنة آلهتهم في صور غير بشرية (أفعى، كلب، عجل...) ولو كان لآلهة الفراعنة أن ينشئوا علاقة بعالم البشر. فإن هذه العلاقة لا تعدو أن تكون بينهم وبين الملوك فقط، لكنها لا يمكن أن تصل إلى أفراد الشعب العاديين (9).

وإذا كانت الميثولوجيا الإغريقية قد سمحت للإغريق برسم الملامح المميزة لعالمهم الديني وبعكس مفهومهم للمقدس، وبتجسيد العالم الآخر، وبرسم

وقد اشتهرت أسطورة أوزوريس لأنها انتشرت خارج مصر، ولأنها شكلت في الحضارات القديمة رمزا لديانة الخلاص، ولأن مجموعة من الكتاب المشهورين مثل الإغريقي (50 - 150) Plutarque واللاتيني (125 - 180) Lee قد كتبوا عنها.

ويذهب عبد الحميد زايد إلى القول بأن الأساطير المصرية هي أعمال أدبية يقرأها ويكتبها، غالباً كتاب مبرزون في اللغة، فهي جزء هام من الآداب المصرية القديمة. ولم يكن القصد من هذه الأساطير أن تكون سمرا لعامة الناس، وإنما كانت موجهة إلى خاصة القراء.

ويمكن تقسيم الأساطير الفرعونية إلى الأنواع التالية:

● الحكاية المسروقة: استخدمت فيها موضوعات هي أقرب إلى السرد منها إلى الوقائع التاريخية.

● القصة الفلسفية: كقصة الصدق والكذب حيث يدخلان في صراع ويفهر الصدق الكذب.

● القصة النفسية: وفيها تحليل نفسي وتخللها بعض الأحداث الخارقة.

● قصص المعجزات والغرائب والسحر: وهو النوع الذي تغلب عليه المعجزات والسحر، والشفاء المعجز، والحيوانات التي منحت موهبة التحدث (7).

واستخدمت الديانة المصرية التصورات الأسطورية لشرح بعض ما كان يؤمن به الناس ويمجدونه، ومارس اللاهوت المصري الأساطير في الكثير من مناحي الحياة، وظهرت الأساطير المصرية:

أولاً: على هيئة ترانيم وصلوات وشعائر.

الحدود «الجغرافية» لعالم ما فوق الطبيعة، فإن الميثولوجيا الفرعونية سمحت لقدامى المصريين برسم العلاقة الموجودة بين وجهي الكون: الوجه الواقعي، والوجه المتخيل:

المتخيل	الصورة	الواقعي
السما ←	المعبد	→ أرض
الآلهة ←	الفرعون	→ البشر
الأساطير ←	الشعيرة	→ الظواهر (10)

وأسطورة إيزيس وأوزوريس هي قصة ملك وديع، طيب القلب، كاد له أخوه - سيث - فقتله. فهامت أخته، وزوجته - إيزيس - في أرجاء الوادي تبحث عن أشلاء جثته، التي مزقت إربا، فلما وجدت، أعادت إليه الحياة، ولكن على صورة غير كاملة. وحملت منه بحوريس، ثم قامت في صمت بالغ بتربية وتقويم ولديهما - حوريس - حتى إذا ما استوى عوده انتصر على عمه واسترد عرش أبيه. وقد أصبح أوزوريس بعد أن قتله أخوه سيث ملكا على الموتى في العالم الآخر، واتخذ هناك عدة ألقاب منها «رب الخلود»، و«حاكم الموتى»، و«إله العالم الآخر».

أما إيزيس فقد كانت إلهة العبث، وربة الزواج والأسرة في آن واحد. ويذهب الشاعر اللاتيني «أوفيد» إلى أن إيزيس ما هو إلا «أيو» IO الإغريقية التي كانت كاهنة من كاهنات الإلهة «هيرا» زوجة كبير الآلهة «زوس». وعندما وقع هذا الأخير في حب أيو، مسختها هيرا عجلة بيضاء وسلطت عليها «النعرة»، وظلت بذلك هائمة إلى أن لحق بها زوس وخلصها من السحر وحملت منه بابن سميها «إبافوس» (Epa-phos)، حكم مصر وإفريقيا، وبذلك تكون إيزيس حسب هذه الرواية إغريقية الأصول (12).

وقد كان هيرودوت يقول عن قدامى المصريين إنهم أكثر الناس تدينا، أي أنه كان لديهم الإحساس بالطابع المعجز للخلق، والإحساس بانتصار النظام على الفوضى، وبانتصار الكون على العدم.

وإذا عدنا إلى أسطورة إيزيس وأوزوريس، نجدها تفسر عادة تحنيط الموتى عند قدماء المصريين. كما تفسر عقيدتهم في الخلود بعد الموت، وتفسير الظواهر الطبيعية المرتبطة بالشمس، والنيل، والفيضان، والزراعة والرعي.

وتذهب الأسطورة إلى أن الفضل في تحول المصريين من حياة البداوة إلى الاستقرار الزراعي، إنما يعود إلى أوزوريس الذي علمهم الزراعة، وعصر الخمر. فهو إلى حد ما يشبه Dionysos عند الإغريق.

كما أن أوزوريس هو الذي وضع شعائر وطقوس الآلهة، وبنى المعابد والمدن الأولى، ووضع القوانين العادلة. ومن جسده كان ينبع مصدر النيل. وكان هو القمر، وكان يساعد الشمس على أن تأخذ مسارها كل ليلة. فكل ما كان يتكرر في الوجود، كان أوزوريس يمثل: الملك، والقمر، والشمس، والنباتات، ومصدر النيل. حيث صار ظاهرة في مجموعة من

له» (14). كما أن Plutarque قد استغل جو الأسطورة لتفسير آرائه في الأخلاق، والدين، والفلسفة. ولا شك أن الحكيم سيتأثر بها بشكل أو بآخر.

إن هذا المصدر الأسطوري هو الجانب المتخيل في مسرحية «إيزيس» لتوفيق الحكيم، أما الجانب الواقعي فيها، فيتمثل في المواضيع والقضايا التي ناقشتها، والتي لها علاقة بعصر ومجتمع الحكيم.

في الفصل الأول من المسرحية نجد الحكيم يصور القهر الذي يعاني منه الشعب، من طرف السلطة: السلطة ممثلة في شيخ البلد، والشعب ممثل في مجموعة من الفلاحات البائسات. كما أن الحكيم يصور لنا هروب المفكرين والكتاب على شاكلة «توت» من المسؤولية تحت شعار «التسجيل فقط»، أو الفن للفن.

وفي الجانب الآخر يبرز الكاتب المناضل على شاكلة «مسطاط» ويبرز كذلك الخير، ممثلاً في كل من إيزيس وأوزوريس.

وفي الفصل نفسه نجد كذلك «خدعة الموت»، حيث صنع «طيفون» لشقيقة أوزوريس صندوقاً مذهباً في حجمه تماماً، ثم ألقى به في النهر. وفي الفصل الثاني تبدأ إيزيس رحلتها إلى مملكة بيبولوس عندما يشير عليها بذلك أحد الملاحين العابرين للنهر، وتلتقي إيزيس بزوجها الذي علم أهل بيبولوس ما أقاض عليهم بالخيرات. ويطلبان من ملك البلاد أن يسمح لهما بالرحيل إلى بلادهما. ويعود أوزوريس متخفياً مع زوجته ليعمل في الظل، ويلقب «بالرجل الأخضر» الذي يحول الصحراء إلى خصب. ويعثر عليه أتباع طيفون مرة أخرى، ويمزقونه إرباً، ويضعون كل عضو من أعضاء جسمه في كيس، ويحملونها نحو الجنوب، وهنا ينتهي الفصل الثاني، بعد

ولا بد من الإشارة إلى أن هذه الأسطورة قد تغلغت في حياة المصريين، حيث وجدوا فيها متنفساً لآمالهم وآلامهم، كما أنها أثرت في الدين المصري بشكل واضح. ولعل من الأسباب التي أضفت عليها هذه الشعبية، أنها تعالج عناصر أساسية في المجتمع: أهمها الظلم والاستعباد، وهي ظاهرة عانى منها كثيراً الشعب المصري على مر الأحقاب.

ولقد كان الحكيم يجهر دائماً بحبه لإيزيس، كبرى إلهات الميثولوجيا الفرعونية، فقد تحدث عنها في مجموعة من أعماله، أولها «عودة الروح» - 1928 - وآخرها «شمس النهار» - 1966 - وقد قال: «منذ تأليف مسرحية شهرزاد حوالي 1930، وشخصية إيزيس تنهياً للظهور يوماً ما» (13).

وقد عيب على توفيق الحكيم عدم اعتماده على الأصول الفرعونية في استلهامه لهذه الأسطورة، فقد لجأ الحكيم إلى كتابات Plutarque الإغريقي، عن هذه الأسطورة، والذي سافر إلى مصر، وكتب عدداً من المؤلفات منها ما هو أخلاقي، ومنها ما يتعلق بالتراجم والسير. ولعل ما دفع الحكيم إلى الاعتماد على كتابات Plutarque هو عدم ورود الأسطورة كاملة في الأصول الفرعونية. فقد وردت أجزاءها مبعثرة في أوراق البردي، وجدران المعابد والأهرامات، وكثيراً ما نجد بين هذه الأجزاء تناقضات واختلافات لا سبيل إلى حلها. إلا أن كتابات Plutarque عن هذه الأسطورة، لم تكن تخلو هي الأخرى من بعض العيوب، فهي أولاً ناقصة، فقد قال Plutarque مخاطباً أحد معارفه: «هاك قصة أروياها لك موجزة أشد ما يكون الإيجاز، بعد أن حذفت منها كل ما لا يفيد أو ما لا لزوم

الشمس، لا أثر لها إذا تفرقت أشعتها وتشتتت، ولكنها تعمل عملها إذا اجتمعت وتكتلت ونظمت» (15).

ومسرحية الحكيم هاته - كغيرها من المسرحيات الذهنية - تحمل إلى جانب موضوعها الرئيسي، والمتمثل في الصراع بين المثالية والواقعية، مواضيع ثانوية: كمشكلة السلطة والحرية، والتناقض بين الغاية والوسيلة، والفرق بين رجل العلم ورجل السياسة، وكذا قضية الالتزام في الأدب، وقضية الالتزام هاته كانت قائمة في مصر، في تلك الحقبة (سنة 1954) بين العقاد وطه حسين من جهة، ومحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ولويس عوض من جهة أخرى. والحكيم وإن لم يكن قد شارك مباشرة في هذه المعركة، إلا أن رأيه جاء من خلال مسرحية «إيزيس». وهذا الرأي المتمثل في الوعي الكامل بأهمية الانضواء الثوري تحت راية التقدم الاجتماعي في إطار الأدب الرفيع. فكل هذه المواضيع والقضايا التي تضمها المسرحية، ليست إلا ظلالاً لتفكير الحكيم المتصل باحضر الإنسان ومستقبله. ونجد في المسرحية خطين دراميين هما:

● خط درامي صاعد يبدأ مع بداية المسرحية حيث يصطدم الخير بالشر: الخير ممثلاً في أوزوريس، والشر ممثلاً في طيفون وأتباعه. وكلما ازدادت حدة الصراع الأبدي بين الخير والشر، إلا وازداد صعود هذا الخط الدرامي إلى أن يبلغ ذروته مع مقتل أوزوريس وتمزيق جثته.

● وخط درامي هابط يبدأ بظهور حوريس للانتقام لأبيه. بعد أن أعدته أمه لذلك - ويستمر هبوط هذا الخط الدرامي إلى أن نصل إلى النهاية مع

أن كنا قد علمنا في البداية أن إيزيس حملت، وولدت ابناً أسمته حوريس، وفي الفصل الثالث، بعد مرور خمس عشرة سنة، يصبح الطفل شاباً، ويستعد مع أمه وتوت ومسطاط لاسترداد السلطة والعرش من عمه. وترى إيزيس أن العرش لن يعود إلا إذا استخدمت نفس أساليب طيفون في الخديعة والمراوغة. ويتحدى حوريس عمه للمبارزة، ويكاد طيفون أن يقتله لولا تدخل شيخ البلد في اللحظة الأخيرة مقترحاً أن تنعقد محكمة الشعب العليا. ويوافق طيفون، إلا أنه يفاجأ بحضور ملك بيبلوس الذي يعلن للشعب كل ما حدث لأوزوريس. فما كان من الشعب إلا أن نادى بحوريس ملكاً على البلاد، وهتف بسقوط طيفون.

وقد اختلف النقاد حول موقف الحكيم من الشعب في هذه المسرحية، فقد رأى مندور، ونبل الألفي، وغيرهما، أن هناك شيئاً جديداً في نظرة الحكيم إلى المجتمع، فقد جعل الكلمة الأخيرة للشعب. أما توفيق حنا، وألفريد فرج، وغيرهما فقد أكدوا عكس ذلك، حيث رأوا أن الحكيم لم يثق بالشعب، بل هو يتهمة ببطء الفهم والحركة.

هذه الآراء، وغيرها تعكس عاصفة التعليقات التي قولت بها مسرحية «إيزيس» عند صدورهما في الكتاب سنة 1955، وعند ظهورها على خشبة المسرح سنة 1956. وقد كانت هذه التعليقات متباينة تبايناً شديداً. ولعل هذا التباين كان نتيجة ذلك النوع من التناقض، الذي يمكن أن نلاحظه، بين المسرحية، وبين الأقوال التي وردت في تذليلها، فإذا كان الحكيم في المسرحية لم يعط للشعب دوراً مهماً، فإنه في البيان الذي ألحقه بالمسرحية يقول: «قوة الشعب مثل قوة

انتصار حوريس .

وتجدر الإشارة إلى أنه بالرغم من أن شخصية أوزوريس لم تظهر إلا في المنظر الأول من الفصل الثاني - مما جعل بعض النقاد يتصورون أن الحكيم لم يهتم بها - إلا أن الحكيم قد جسدها دراميا بما يجعلها من أهم أقطاب هذه المسرحية . ومن أهم وسائل تجسيد هذه الشخصية ، أن جعل غيرها من الشخصيات يتحدث عنها بما يكشف عن صفاتها وأفعالها بطريقة غير مباشرة .

أما شخصية إيزيس فقد كانت طيلة الوقت مثالية في سلوكها ، إلا أنها عند محاولتها الانتقال لزوجها قد استمالت شيخ البلد إلى صفها عن طريق الرشوة ، أي أنها سلكت طريقا ماديا بحتا . وفي هذا إقرار من طرف الحكيم بضرورة المزاوجة بين ما هو مثالي وما هو واقعي من أجل تحقيق الهدف . وهذه المزاوجة لا تعني التخلي عن القضية أو عن المبدأ ، وإنما تعني مسaire الواقع .

وتجدر الإشارة أيضا إلى أن دور إيزيس كامرأة مخالف تماما لأدوار المرأة التي اعتدناها في أعمال الحكيم . فإيزيس لم تدمر الرجل ، ولم تخنق مواهبه كما في باقي المسرحيات ، وإنما هي امرأة ترد إلى أوزوريس - إله الحياة .. الحياة إنها المرأة التي تحيي بدل أن تميت . إنها الأم التي فعلت المستحيل من أجل أن تحمي ابنها حوريس . إذن فإيزيس هي أولا وقبل كل شيء ملكة ، وزوجة وأم . ودورها إيجابي إلى حد كبير ، إلا أن بعض النقاد ، فيما يبدو ، رفضوا الصورة التي قدم بها الحكيم شخصية «إيزيس» ، وهكذا فقد عاب لويس عوض على توفيق الحكيم أن حط من قدر وقيمة الإلهة إيزيس ، حيث جعلها في مستوى البشر العاديين : حب ،

وتبكي ، وتتألم وتضحك (16) .

بل إن تعلقها بزوجها يكشف عن عمق عاطفتها ليوحد بينها وهي الإلهة والملكة - وبين غيرها من النسوة في المشاعر الإنسانية . إنها لكي تعثر على زوجها تلجأ إلى كل الوسائل :

- توت : تلجئني إلى السحر ؟

- إيزيس : ألبأ إلى كل وسيلة تدلني على مكان زوجي .

- توت : تفعلين مثل أولئك الفلاحات

الساذجات ، ممن يصدقن أنني أصنع المعجزات ؟

- إيزيس : وأي فرق بيني وبينهن ؟ أليست منهن ... إنني امرأة مثل الأخريات .. عندما تفقد شيئا عزيزا فإنها تلتمس المعجزة حيث تكون (17) .

إن مثل هذا الحوار يبعدنا ولا شك عن الجانب المتخيل في الأسطورة ، ليربطنا بالجانب الواقعي فيها . إن إيزيس ليست إلهة ، وإنما هي امرأة بحبها ، وضعفها ، بوفائها وصلابتها .

بل إن هناك حوارات أخرى تبعنا حتى عن هذا الواقع لتقربنا من واقع آخر ، هو واقع الاستبداد والظلم في المجتمعات المختلفة .

- الفلاحات : (للفلاحة) لماذا رجعت ؟

- الفلاحة : شيخ البلد على باب السوق

خطف مني إوزتي (18) .

وفي حوار آخر نقرأ :

- مسطاط (لإيزيس) : يجب أن نعمل ليعرف كل الناس ... والوقت مناسب ، فقد ساء حكم طيفون حتى عم الفساد كل شيء ... والأمة تنحدر إلى هاوية (19) .

إن هذه الحوارات لا تعكس الجو المتخيل للأسطورة ، بمقدار ما تعكس الجوانب الواقعية للمجتمع المصري ، ولكل المجتمعات المتخلفة . إن الأسطورة هنا

وواقعيًا انطلاقًا من توظيف الواقع بكل متناقضاته وصراعاته ومتطلباته.

ومن هنا يمكننا أن نقول إن الحكيم قد غير من نظرته إلى دور الأسطورة في المسرح المعاصر فهو لم يعد يقف عند جلال الأسطورة القديم ليحمل إلينا منها ما هو نتاج الماضي وحسب، لذلك يسارع إلى القول في تذييل المسرحية إلى أن المقصود بهذا العمل ليس: «بسط العقائد المصرية القديمة، بل هو إبراز أشخاص الأسطورة إبرازًا جديدًا، إنسانيًا، وتخريج معناها على النحو المفهوم الحي في كل عصر، وفي العصور الحديثة على الأخص» (22).

أي أن الحكيم كان يبحث هنا عن القيم الحية القادرة على أن تناقش وتعالج قضايا عصره ومجتمعه، والقادرة على أن تجتذب اهتمام الجمهور الواسع، وأهمل الأشكال والقيم التي ماتت بموت العصر الذي أنجبها.

الهوامش

(1) انظر عبد القادر القط: في الأدب العربي الحديث - مكتبة الشباب - ط 1 - 1978 - ص 384.

(2) انظر سعد عبد العزيز: الأسطورة والدراما - المطبعة الفنية الحديثة - القاهرة - سنة 1966 - ص 8.

(3) Mircea Eliade: Aspects du Mythe - Folio - essais - Gallimard - Paris 1989 - p32.

(4) نقلًا عن عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما - مؤسسات ع. الكريم بن عبد الله - تونس - الطبعة الأولى - 1987.

(5) Monique Borie: Mythe et Theatre aujourd'hui une quetre im-

ليست إلا وسيلة من أجل إعادة النظر في حالة مصر. مصر في بداية عهد النظام الناصري. إن «إيزيس» تكشف لنا عن الوجه الفرعوني لمصر. مصر المسلمة أو المسيحية، على مر العصور (20).

والحكيم في هذه المسرحية لا يمزج بين التخيل والواقع فقط، وإنما يمزج أيضًا بين متخيلين هما: الميثولوجيا الإغريقية، والميثولوجيا الفرعونية. أولاً من خلال عقد مقارنة بين إيزيس ذات السلوك الإيجابي. وبين Penelope اليونانية التي لم تبحث عن زوجها Ulysse بل ظلت تنتظره، من خلال سلوك سلبي. حيث ظلت تبعد الطامعين في عرش زوجها بحجة أنها لن تتزوج إلا إذا فرغت من نسج ثوبها وكانت تنقص في الليل ما أتمته في النهار إلى أن عاد زوجها.

كما أن الحكيم في إطار المزج بين هذين المتخيلين عوض «ست» «بطيفون». وهو شخصية مربعة تنتمي إلى الميثولوجيا الإغريقية. فقد كان آخر الجبابرة (Les tans) الذين ألقت بهم الأرض لمواجهته

زوس. وكان لطيفون مائة رأس، وكان الموت يزأر من خلال فكيه، وعيناه ترميان ببرق يعمي الأبصار. وقد تمرّد على كل الآلهة (21). ولعل الحكيم قد أراد أن يقول من خلال استلهامه لهاته الشخصية الإغريقية أن الشر موجود في كل زمان ومكان، وأن القوى المناهضة للخير تظهر في كل الحضارات والمجتمعات.

وهكذا نلاحظ أن هذه المسرحية من خلال مزجها بين التخيل والواقع قد ارتبطت بالواقع، حيث إن الحكيم وظف شخوص الأسطورة، بسمات بشرية، كما أنه بنى صراعه على الصراع الإنساني الذي لا يعتمد على معجزات أو خوارق لتصعيده. وبذلك نما الحدث نمواً طبيعياً

gies (ses dieux, ses heros, ses leg-
endes) - traduit de l'anglais par ab-
eth de Beughem - Marabout Uni-
versite - Verviers - 1978 - p87.

(13) توفيق الحكيم: إيزيس - مكتبة
توفيق الحكيم الشعبية - الطبعة الأولى -
1978 - ص 155.

(14) نقلا عن غالي شكري: ثورة
المعتزل: دراسة في أدب توفيق الحكيم -
دار ابن خلدون - الطبعة الثانية - 1973 - ص
202.

(15) إيزيس - ص 157.

(16) انظر لويس عوض: دراسات في
أدبنا الحديث - دار المعرفة القاهرة 1961 -
ص 75 - 88.

(17) توفيق الحكيم: إيزيس - ص 24.

(18) المرجع نفسه: ص 9.

(19) المرجع نفسه: ص 102.

Jean Fontaine: Mort - Resur- (20

rection = une lecture de Tawfiq Al
Hakim - Edition Boushama - Tunis
1978 - P 272.

La mythologie - P 73. (21

(22) توفيق الحكيم: إيزيس - ص 158.

possible? Nizet - 1981 - p7.

(6) انظر سعد أبو الرضا: الكلمة والبناء
الدرامي - رؤية نقدية، تحليلية، مقارنة -
دار الفكر العربي الطبعة الأولى - 1891.
(7) عبد الحميد زايد: الرمز والأسطورة
الفرعونية - عالم الفكر - المجلد 16 - ع 3 -
أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1985 - ص 29 -
30.

(8) المرجع نفسه: ص 32.

(9) عدنان بن ذريل: التفسير الجدلي
للأسطورة - مطابع ألف باء. الأديب -
دمشق - 1973 - ص 38.

Ph - D : Rituels Egyptiens- (10
in: Dictionnaire des mythologies et
des religions des societes tradition-
nelles et du monde antique - Sous
la direction de Yues Bonnefoy -
Flammarion - Paris - TomeK -Z-
p330.

Ph - D; Divinite, le Probleme (11
du divin et des dieux dans l'Egypte
ancienne - Ibid - Tome A - J - p:
327.

Edith Homilton: La mytholo- (12

اتجاهات معاصرة في درس النص المسرحي العربي



د. أحمد صقر

المعهد العالي للفنون المسرحية - الكويت

ARCHIVE

مقدمة:

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

شهد الربع الأول من القرن العشرين - وما تلا ذلك - انبعاثا لكثير من الاتجاهات والمدارس النقدية التي تتناول تحليل النص الأدبي بشكل عام والمسرحي بشكل خاص، واستمرت هذه الاتجاهات في النضج حتى تبلورت في العديد من الاتجاهات والمدارس التي تمثلت في الشكلية الروسية، البنيوية التوليدية، المنهج السيميولوجي، التكوينية، التفكيكية، وأخيرا النقد النسائي.

وقد اختلف أسلوب التعامل بين هذه الاتجاهات والمدارس مع النص المسرحي، فمنها ما ركّز على التحليل الداخلي للنص دون ربطه بما هو خارجه، ومنها ما ركز على النص عند تحليله وربطه بما يحيط به. انعكست التطورات النقدية التي شهدتها الساحة العالمية على الساحة النقدية العربية خاصة في النصف الثاني

والاتجاهات قد وجدت صعوبة في التعامل معه، كما هو الحال في المنهج السيميولوجي، مما ترتب عليه الكثير من الحرص، بل أكثر من ذلك أصبح «لا يتبناه الكثيرون، سواء في أقسام المسرح في التعليم العالي» (3) أو في مجال الاحتراف المسرحي على وجه العموم» (4) نظرا لما سببه هذا المنهج من حيرة وتضارب في الآراء لعدم فهمه من جانب الكثير من الدارسين، مما دفع بعضهم إلى رفض هذا المنهج والابتعاد عنه، وتساءلوا ما الداعي إلى استخدام هذا المنهج المعقد، وهل هناك مناهج نقدية أخرى من الممكن أن تستخدم في التعامل مع الإبداع الأدبي أفضل من هذا المنهج؟! ركز الباحث من خلال هذا البحث على ثلاثة اتجاهات في دراسة النص المسرحي العربي، مركزا على الجوانب النظرية لكل اتجاه مع التطبيق على نموذج يمثل مسرحية في الاتجاه الأول والثاني، بينما اقترح الباحث في الاتجاه الثالث نمودجا تطبيقيا يمثل المسرح الملحمي (مع التركيز على نظرية التغريب).

الاتجاه الأول

المدرسة الشكلية الروسية

The School of Russian Formalism

اتفق النقاد ودارسو الأدب والمسرح على أن الربع الأول من القرن العشرين شهد تحولا في مجال الأدب بشكل عام، إذ ظهر على الساحة النقدية والأدبية العالمية جماعة من الشراح والمنظرين الذين اهتموا بدراسة شكل الإبداع الأدبي في مقابل الإهمال الكامل للمضمون، وهم في ذلك ينطلقون من منهج نقدي يتتبع عن دراسة المؤثرات الخارجية

من القرن العشرين، إذ تبلورت رغبة القائمين على الحركة الأدبية والنقدية ملاحقة الجديد في المناهج والنظريات، والأمر مرجعه في ذلك كله. كما يرى الدكتور جابر عصفور - إلى «أن النقد الأور - أمريكي لم يعد هو الإطار الوحيد حيث انزاحت المركزية، وهذا التحول في موقف «تودورف» جزء من التحول الأخير في النقد الأدبي الذي نقرأه الآن، وهو تحول يؤكد تصاعد دور أبناء العالم الثالث في المشهد النقدي العالمي» (1)

إن التطور والتحول اللذين يقصدهما الدكتور جابر عصفور وانعكاسهما على الساحة النقدية العربية قد أفرزا في مرحلة نهايات السبعينيات وبدايات الثمانينيات ازدهام الساحة النقدية العربية بالكثير من هذه الاتجاهات والمدارس. الأمر الذي أحدث في بعض الأحيان حالة من حالات الارتباك والسعي إلى ملاحقة التطوير دون التركيز على جوانب التطبيق، وهو ما سبب - في بعض الأحيان - حالة من حالات الانعزال بين التنظير والتطبيق على الساحة النقدية العربية.

إن انفتاحنا على الساحة النقدية العالمية كان أمرا طبيعيا وضروريا، وهو بطبيعة الحال وكما يرى الدكتور صلاح فضل «فرصة واسعة للاختيار والإضافة والتكيف، وإننا لا يمكن أن ندعو إلى النسخ والتقليد، وأن علينا أن نتقن ممارستنا ونبدع تطبيقنا ونبتكر حلولنا» (2) ذلك أن بعضا من هذه الاتجاهات التي ظهرت على الساحة المحلية قد أظهرت تكيفا واتقانا، ونجح كثير من المنظرين والشراح في تطبيقها على كثير من الأعمال. غير أن بعضا من هذه المناهج

المتعلقة بالبنية واللسانيات، غير أنهم لم يدعوا إطلاق هذا المصطلح على أنفسهم، ذلك أن «خصوم تلك المدرسة أطلقوه عام 1924 شأنه في ذلك شأن مصطلح التكعيبية، حيث كرّست مجلة الصحافة والثورة عددا خاصا حول الشكلية وباختين» (6).

إن مصطلح الشكلية جاء رد فعل - كما سبق القول - للإبداع الذاتي والرمزي والواقعي، وكذا الإيديولوجي لمبدعي القرن التاسع عشر ومفكره هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية فإن الشكلية الروسية مرت بمرحلتين أسهمت في استمرارها طوال النصف الأول من القرن العشرين، بل استمرت في بعض الاتجاهات الأخرى التي ظهرت مثل البنيوية، وما بعدها.

أما عن المرحلة الأولى فتمثلت في إعلانها الثورة على آراء كارل ماركس وتنظيراته هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية فقد أعلن الشكليون الروس رفضهم لنظرية الانعكاس التي قدمها جورج لوكاتش، وأعلنوا أن النقد لابد وأن ينتقل إلى داخل العمل، أما المرحلة الثانية فتمثلت في انبعاثها في ثوب جديد على يد جاكوبسون وباختين بعد أن أدرك جاكوبسون أن الموت يكاد يحرق بها وذلك بسبب الحصار الروسي لها عام 1930 بسبب إنكارها للجوانب السياسية للإبداع.

حرص ميخائيل باختين على ضرورة عقد المصالحة بين الشكلية والماركسية، وذلك عندما أعلن قناعته باجتماعية اللغة، لأنها تعد في الأساس ظاهرة اجتماعية، وبذلك يبتعد باختين قليلا عن القطيعة التي أعلنها الشكليون الأوائل مع ما هو خارج النص، وهو ما سبب نوعا من

سواء أكانت اجتماعية أم تاريخية أم نفسية مركزين جل اهتمامهم على النص من أجل التعرف على القوانين الداخلية التي تحكم هذا الإبداع محددين جوهر نظريتهم في تطبيق اللغويات على دراسة الأدب.

إن المدرسة الشكلية بتركيزها على الشكل مقابل المضمون، إنما أحدثت أول ثورة نقدية وقتها في تاريخ النقد، وذلك عندما طالبت بتحول النقد إلى داخل النص معارضة في ذلك الاتجاهات الدرامية والنقدية السائدة، والمتمثلة في الذاتية والرمزية، معتمدين في ذلك على التركيز على لغة النص التي تقدم شكلا قابلا للتحليل، وكأن ما يدرس هو تنظيم بناء النص قبل مادة مضمون النص.

حدّدت المدرسة الشكلية منهجها في تعاملها مع الأدب بشكل عام، وهي تعتبره مستقلا عن الروافد الاجتماعية والاقتصادية التي تعمل على إفرازه، لقد توجهت الشكلية بهذه الفكرة أساسا نحو دحض ما نادت به المناهج التقليدية النقدية والمنهجية، وخاصة منها المنهج التاريخي، من ارتباط العمل الأدبي بروافده، تلك التي تدرس وتحلل معه على قدم المساواة، فلقد أكد شكولوفسكي أن العمل الأدبي يحتوي في نفسه على مكونات ومقولات كافية في دراساته واستيعابه، ولهذا لا داعي إلى اللجوء إلى العناصر الموجودة خارجه» (5).

ازدهرت الشكلية الروسية في العقد الثاني من القرن العشرين قبل بلوغ ثورة 1917 وقد تبنت حلقة موسكو اللغوية وجمعية دارسي اللغة الأدبية في بطرسبورج Opojaz تشجيع دراسة اللسانيات والشعرية، وهم في ذلك ينطلقون من دراسة بعض القضايا

زمنيا ومصطلح الـ Syuzhet أي الكيفية التي تقدم بها الحكاية في النص، وهم في ذلك مركزون على كيفية تقديم الأحداث وتوزيعها في العمل القصصي دون التركيز على الأحداث ذاتها، وقد طبق شكوفسكي ذلك المنهج مركزا على دراسة «العلاقات القائمة بين طرائق الحبكة والطرائق العامة للأسلوب، وهناك قوانين نوعية تحكم الحبكة، كما هو الأمر في الحكايات مثلاً. وهكذا يظهر الشكل الجديد ليعبر عن مضمون جديد، إنما ليحل محل شكل قديم فقد أفضليته الأدبية، فإذا ما خلق الشكل مضمونا له فإننا نجد أمثلة على ذلك في التكرار والتوازي، وفي التأخير أمثال ذلك المساعدة التي تأتي متأخرة في روايات المغامرات، وهكذا يتحول الحدث إلى شكل» (9).

إن الشكليين الروس ينطلقون في دراساتهم للأدب من اللغة، لكنهم لا يركزون على اللغة العادية التي نستخدمها في حياتنا اليومية، بل لغة الأدب تلك اللغة التي تجعلنا نصف هذا العمل بكونه عملاً أدبياً، وأن هذا مجرد كلام أو عمل لا يرقى إلى مستوى الأدب والأمر مرجعه في ذلك إلى الخلفية والمناخ. وكذا أحكام القيمة. الذي يجعل من أعمال كتاب المسرح اليوناني منذ ظهورها إلى اليوم أعمالاً تتمتع بصفة الأدبية، يقول جاكوبسون في هذا الصدد «إن موضوع علم الأدب ليس الأدب إنما أدبيته. أي تلك العناصر التي تجعل من عمل ما عملاً أدبياً، وبذلك ينقطع الشكليون الروس عن التاريخ ويوجهون دراساتهم نحو اللسانيات باعتبارها علماً يهتم بالشعرية، ويقابلون اللغة الشعرية بلغة الحياة اليومية» (10).

المعارضة بين آرائه وآراء فرديناند دي سوسير الذي نظر للغة وعلامتها باعتبارهما موضوعاً للبحث، غير أن باختين ظل محتفظاً بمسافة بينه وبين الشكليين، تلك المسافة التي جعلته لا يقر بنظرية الانعكاس، وإنما تركزت نظريته على ديناميكية اللغة بسبب قناعاته بظاهريتها الاجتماعية.

أما جاكوبسون فقد كان حلقة الوصل بين الشكلية والبنوية، إذ حاول من خلال تطبيقاته على الشعر الوصول إلى تطابق الشكل والمحتوى، فقد تحدث عن العلاقات القائمة بين اللغة اليومية واللغة الشعرية، وأشار إلى الشعرية، وذلك في مقالته «اللسانيات والشعرية» (1960) وطرح هذا السؤال «ما الذي يجعل من الرسالة الكلامية عملاً فنياً، وإذا كانت اللسانيات علم ببنى اللغة فإن الشعرية تشكل أحد فروعها، وتتميز بحسب هذا الادعاء العلمي عن النقد الأدبي» (7) إن جاكوبسون يصل من خلال حديثه عن الشعرية إلى تحديد نظرية للاتصال يمثل جوانب هذه النظرية المرسل الذي يقوم ببث رسالته عبر قناة داخل سياق، تحمل هذه الرسالة شفرة أو عدداً من الشفرات، يقوم المتلقي بحل شفراتها. «وكل من هذه العوامل يولد وظيفة لسانية مختلفة عن الأخرى، لكن الرسالة تستخدم عدة وظائف متنوعة في مرتبتها» (8).

أعطى رواد الشكلية كل اهتمامهم للرواية، وقدموا في ذلك تصورهم الخاص لمفهوم الحبكة Plot محددين مجال النص القصصي مجالاً رحباً للحبكة، مفرقين بين نوعين من المصطلحات المستخدمة في القص أولهما Fabula التي ترتب فيها الأحداث ترتيباً

إن الشكليين بذلك لا نعدم تقليديين في آرائهم هذه، بل هم ينادون بالتجديد «ويدعون إلى الابتكار والابتداع - inven- tiveness وتفسير القوالب الفنية العامة واللفظية التي غدت لكثرة ترديدها باردة لا طعم لها stale، ويحتفلون بالبراعة الصياغية والمهارة في التشكيل والبناء (الذي يصل إلى حد التعقيد الراقي - sta- phistication) والبحث الدائم عن طرائق فنية جديدة، ولذلك رحبوا بمذهب «التركيبية» constructinism أي تركيب الأعمال الفنية من مواد البناء المتاحة كافة، وخصوصاً من منجزات العلم والتكنولوجيا» (14).

إن الشكلية بذلك لا تتبع آراء الاتجاهات التقليدية، بل تثور على آراء السابقين من التقليديين والرمزيين الذين يبتعدون عن سبل استخدام الكلمة بالمعنى التقليدي، إذ هم يرفضون استخدام الرمزيين للكلمة الشعرية صابغين إياها بالصبغة الدينية أو النفسية التي ترتبط بظليعة الحال بالشاعر، كما يرحبون بالنزعة المستقبلية Futurism في الأدب والفن.

إن الشكلية بعد أن صدرت من قبل الروس إلى بولنده وتشيكوسلوفاكيا في مرحلة ما بين الحربين العالميتين الأولى والثانية صارت متصلة بآراء فكرية فلسفية، مما جعلها في مرحلتها المتأخرة تخالف ما كان سائداً من قبل إذ «انتقل التأكيد من العلاقة بين اللغة الأدبية وغير الأدبية إلى المظاهر اللغوية والشكلية في النصوص الأدبية نفسها - وقد حاول «جاكوبسون» و «تيتانوف» أن يثبتا أن الأدوات الأدبية نفسها غدت مألوفة أيضاً. ونقلا التركيز إلى الوسائل التي تصير بها الأدوات الأدبية مسيطرة في

أثار النص المقسم إلى وحدات بنائية اهتمام الشكليين وعنايتهم بالشكل وأدبيته، فقد أسقط الشكليون منذ البداية ثنائية الشكل والمضمون مركزين على الشكل الداخلي للإبداع من خلال الاعتماد على لغة النص التي تقدم شكلاً قابلاً للتحليل، وقد فسر د. فتوح أحمد «مقولة الشكليين فيما يتعلق بالشكل الخارجي والشكل الداخلي وسعيهما إلى المحافظة على وحدة العمل الأدبي» (11).

إن الشكلية بذلك هي محاولة لتطبيق اللغويات على دراسة الأدب، إلا أن اللغويات التي حددوها «(12) من نوع شكلي» تهتم ببنيات اللغة أكثر من اهتمامها بما قد يقوله المرء فعلاً، فقد تغاضى الشكليون عن تحليل «المضمون» الأدبي (حيث يكون المرء، على الدوام، عرضة لغواية الدخول إلى علم النفس أو علم الاجتماع) بهدف دراسة الشكل الأدبي وبدلاً من أن ينظروا إلى الشكل على أنه التعبير عن المضمون، جعلوا العلاقة تقف على رأسها: فالمضمون هو مجرد «الحافز» للشكل، مجرد مناسبة أو فرصة لنوع خاص من التدريب الشكلي» (13).

إن الشكليين يضربون مثلاً، لذلك نستطيع أن نجد مثيلاً له في أعمال أدبية أخرى - إذ ما تقبلناها من وجهة نظر الشكليين - فقد ألحوا إلى أن الأعمال الأدبية - وأعطوا مثلاً لذلك بمسرحية «دون كيخوته» - إنها ليست رواية تحمل قصة عن هذا الشاب وكفاحه، بل هي نوع من الإبداع يقدم لنا نوعاً من التقنية الروائية، وهم بذلك يلغون كل شيء في هذا الإبداع عدا مجموعة العناصر الأدبية التي تميز هذا الإبداع وتلحق به صفة الأدبية.

سيطرة مجموعة من الأفكار أو العناصر الفنية أو مذهب من المذاهب يعتاده الناس، ومن ثم تثبت العناصر ويتطور الأمر في مجال بحثنا - ونقصد اللغة أو الكلمة - فتفقد تأثيرها وتصبح معتادة فلا تحرك في المتلقى جديداً.

إن الخطاب الأدبي الذي اعتاد الناس على تقبله - كما يرى الشكليون - بأسلوب تقليدي لا يجعلهم يدركون أبعاد الوسيط المتمثل في اللغة، ذلك أنهم لا يتوقعون كثيراً على اللغة في حالة تغريب الخطاب الأدبي، فإن ذلك يصل بنا «على نحو متناقض» إلى امتلاك للخبرة أكثر اكتمالا وحميمية. إننا نستششق الهواء أغلب الوقت دون أن نكون واعين به : ومثله مثل اللغة فإنه - هو ذاته - الوسط الذي تتحرك فيه «لكن إذا أصبح الهواء فجأة كثيفاً أو ملوثاً، نضطر للالتفات إلى أنفسنا بانتياب جديد» (18).

إن نيوتن يسوق لنا مثالا هو رواية «العار» Shamea تولستوي، ويقول إنه يجعل المؤلف يبدو غريباً بعدم تسمية الشيء المؤلف وهو يصف الشيء كأنه رآه أول مرة، ويصف الحادثة كأنها حدثت أول مرة وهو في وصف شيء يتجنب الأسماء المعترف بها لأجزائه ويستعويض عنها بأسماء توافق أجزاء لأشياء أخرى، ففي روايته «العار» يعتمد «تولستوي» إلى «تغريب» فكرة الضرب بالسوط» (19).

مجالات تطبيق

المدرسة الشكلية الروسية

المسرح الملحمي (نظرية التغريب)

إن أعمال منهج الشكلية الروسية في نظرية المسرح الملحمي أمر يحقق الكثير

النصوص الأدبية وتتولى مهمة تغريبية فيما يتصل بأدوات أو مظاهر أخرى تدرك بلغة مألوفة أو آلية» (15)، وهو ما أوصل بالشكليين بعد ذلك إلى أن ينظروا إلى العمل الأدبي على اعتبار أنه تجميع اعتباطي للأدوات بطريقة أو بأخرى والمقصود هنا باعتباطية الأدوات التي يتكون منها الإبداع أي التجميع العشوائي للأدوات أو للنص الأدبي، غير أنهم عادوا وأكدوا ترابط هذه العناصر التي يتركب منها النص، إلا أنهم أيضاً وصلوا إلى عنصر هام ومشارك يجمع بين عناصر العمل الأدبي، وهو ما يسمى بالإغراب أو التغريب alienation (16) وهو يقصد هنا جعل الشيء الذي نتعامل معه غريباً عنا، ولكي يحدث ذلك لا بد أن نجعله غير مألوف، أي يجب أن ننزع عنه الألفة، وهم هنا يقصدون اللغة الأدبية التي يجب ألا تصبح مألوفة مثلما نألف لغة الحياة اليومية.

إن الشكليين الروس - وعلى رأسهم شك洛夫سكي - ينادون بضرورة أن نعاود النظر في اللغة الأدبية المستخدمة، وبدلاً من «القول بالرجوع إلى لغة البسطاء، ينادون بزيادة مدخول النظام التصوري من جانب الأديب المبدع، ولهذا فإن التغريب لا يعني بالضرورة عند «شك洛夫سكي» كسر ألفة مفردات اللغة، بل كسر ألفة الأشياء ذاتها، مفردات العالم الخارجي حتى يبدو المؤلف غير مألوف، ويتحقق ذلك عن طريق إعادة ترتيب الأشياء أو تقديم وجهة نظر جديدة» (17).

إن الرأي السابق بذلك يدعونا إلى النظر في المؤلف والمسيطر سواء في حياتنا اليومية أو في الإبداع بشكل عام، ذلك أن المسيطر الذي يعني بطبيعة الحال

مما نادى به رؤاد الشكلية الروسية خاصة في مراحلهم الأخيرة - من خلال آراء باختين على سبيل المثال - حيث لم يكتفوا في تعاملهم مع هذا المنهج بالتركيز على النواحي الشكلية، بل قاربوا بينها وبين الماركسية في ضرورة الاعتراف باجتماعية اللغة، وهم في ذلك لا ينكرون الخلفية الاجتماعية والتاريخية للغة، ومن ثم للإبداع بشكل عام.

عارض برتولت بريشت من خلال نظرية المسرح الملحمي المسيطر على ساحة المسرح الملحمي فيما تمثل من آراء كتاب المسرح التقليدي الذين ركزوا في إبداعاتهم على الجوانب الذاتية والرمزية والواقعية، واكتشف أن على المسرح الملحمي أن يعارض المسيطر على حركة المسرح الملحمي، لذلك طالب بضرورة أن يقدم العمل المسرحي «متحررا من قيود التقاليد الواقعية، وخصوصا المتعلقة بالمسرحية المحكمة الصنع القوية الحبك، يجب على المسرحية الملحمية أن تكون وصفا عقلانيا لا اندماجيا لموضوع سياسي أو اجتماعي، ونظرا لتحررها من الواقعية، فإنها تطرح مضمونها للتمحيص» (20).

إن المسرح الملحمي بذلك يسعى إلى التركيز على عناصر الشكل الداخلية وتجديدها، إلا أن هذا لم يأت على حساب المضمون ذلك أن بريشت اهتم بعرض قضايا المجتمع من منطلق اجتماعي وسياسي يهدف إلى ضرورة أن يعمل المشاهد عقله فيما يراه أو يسمعه، وبذلك يتمكن من إصدار الآراء والوصول إلى حل بعد مناقشة جوانب القضية، غير أن بريشت بذلك - ومن خلال أدواته الفنية والأدبية المستخدمة في كتابة النص - لا يهتم بوحدة الموضوع أو الحدث أو البناء

الدرامي الموحد للمسرحية أو الصراع المركز بين طرفيه أو الشخصيات المحددة الأبعاد، وأهم من ذلك فإن بريشت استعان بعنصر هام، ويعد هو أساس نظرية المسرح الملحمي، وأعنى به التغريب (التغريب / التباعد = alienation/verfremdung) إذ كان هدفه «خلق حالة من الانفصال بين الجمهور والمسرح لمنع الجمهور من التوحد مع المسرحية، ولتمكينه من أن ينقد المسرحية نقدا بناءً من وجهة نظر اجتماعية» (21) ذلك أن المسرح وهم ويجب أن يبقى الجمهور واعيا بهذه الحقيقة عن طريق هدم مفهوم الحائط الرابع الذي يفصل الجمهور عن المسرح، إذ يجب أن يدرك المشاهد أن المسرحية ليست حقيقة، إنما هي «توضيح لحالات يمكن أن تغير ويجب أن تغير في الحياة الحقيقية» (22).

ولكي يحقق بريشت التغريب - الإغراب - كان يعمد إلى إنهاء بعض المشاهد ويقطع استمرار الحدث لكي يذكر المشاهد دائما أنه في مسرح، هذا إلى جانب استخدامه عدد آخر من العناصر والوسائل أسهمت بدورها في تحقيق التغريب في مسرحه الملحمي وهي عناصر لا تتمثل في بنية النص المكتوب وحسب، لكنها تتجسد وتظهر على خشبة المسرح، وهذه الوسائل هي:-

1. التأريخية.
2. الراوي.
3. الشخصيات.
4. الكورس.
5. القناع.
6. الموسيقى.
7. التمثيل.
8. الإنارة.

9. تصميم المناظر الخاص بالديكور.

وبذلك نستطيع القول إن بريشت طور ليس فقط سبل استخدام اللغة القولية والبصرية في مسرحه وحسب، بل طور كافة عناصر الشكل الداخلي والشكل الخارجي للمسرحية، وهو بذلك استطاع أن يصدم المشاهد فيما أتى به من لغة سمعية أو بصرية لم تكن معتادة من قبل من المشاهد، وهو يقصد من وراء ذلك إطلاق صيحة جديدة مخالفة للسائد، وهي بطبيعة الحال تحريرية تجريبية مستقبلية تحقق وتلقي كثيرا بما نادى به رواد الشكلية الروسية، إلا أنه - وكما سبق القول - يختلف عنهم في تركيزهم على الشكل دون المضمون هذا من ناحية.

ومن ناحية ثانية يعد من المجرّبين، وهم في ذلك يمثلون تطورا واستمرارا أتت به البنيوية - بعد ذلك - والتي تعد استمرارا وتوصلا مع آرائهم التجريبية. «إن تجريبية البنيوية لا تعتبر نتيجة بل سببا لرفضهم المبدئي للذات الديكارتية، بل إن القول الذي يردده بعض مؤرخي النقد الأدبي في القرن العشرين بأن البنيوية نسخة من الشكلية الروسية، يرجع إلى اشتراكهما في الحماس للمنهج العلمي التجريبي» (23).

الاتجاه الثاني البنيوية التوليدية Cenetic Structuralism قضية المصطلح

عند تعرضنا لهذا الاتجاه فإن أول ما يلفت الأنظار حيال المسمى هو حجم الخلاف الذي يثيره هذا الاتجاه فيما يتعلق بصحة المسمى بالمعنى المعاصر،

مقابل المعاني الأخرى التي يرى بعض النقاد - وعلى رأسهم د. جابر عصفور - أنها لا تحقق المعنى الصحيح المقصود من وراء إخضاع الإبداع الأدبي عند التحليل البنيوي التوليدي، بغية التعرف على بنية العمل ودراسته «دراسة تكشف عن الدورة التي يجسد بها هذا العمل بنية الفكر عند طبقة، أو مجموعة اجتماعية، ينتمي إليها العمل. وتحاول دراساته - يقصد جولدمان صاحب هذا الاتجاه - من هذه الزاوية، أن تتجاوز الآلية التي وقع فيها التحليل الاجتماعي التقليدي للأدب، وذلك من خلال التركيز على بنية فكرية، تتمثل في «رؤية للعالم» تتوسطها ما بين الأساس الاجتماعي الطبقي، الذي تصدر عنه، والأنساق الأدبية والفنية والفكرية التي تحكمها هذه الرؤية» (24).

إن الأساس الذي ينطلق منه جولدمان يختلف عن الأسس النظرية الأخرى التي ينطلق منها رواد التحليل الاجتماعي للأدب (أو علم اجتماع الأدب أو «سوسيولوجيا الأدب والمسرح»)، ذلك أن «العديد من نقاد الأدب سبق لهم أن اهتموا بالمضامين الاجتماعية للروايات المختلفة، وركزوا اهتمامهم على صلة المضامين بالمجتمعات التي تعبر عنها، وبالمراحل التاريخية التي تجري أحداثها في ظلها» (25).

إن علم اجتماع الأدب يتميز بأنه يسعى من أجل إقامة علاقة بين الإبداع الأدبي والمسرحي وبين فترة من فترات هذا المجتمع أو ذاك، إذ يسعى المؤلف من أجل إظهار أبعاد الملامح الاجتماعية في أعماله، بل أكثر من ذلك فإن المؤلف يحرص أيضا على ضرورة إحداث تغيير في هذا المجتمع غالبا ما يكون لصالح أبناء الطبقات المغلوبة وبطبيعة الحال فإن

هذا المنهج لا يعد جديداً، ذلك أن نقاد القرن التاسع عشر أمثال «مدام دوستال وهيبوليت تين» وغيرهما سعوا من أجل ضرورة إظهار جوانب التأثير والتأثر بين المجتمع وجوانب الإبداع.

انشغلت كل هذه الدراسات السابقة سواء عند أصحاب الاتجاه المسمى «علم اجتماع الأدب» ويسمى أحياناً بـ «سوسيولوجيا الأدب» أو السابقين عليهم - فيكو - مدام دوستال - هيبوليت تين - بمضمون الأعمال الأدبية من ناحية، وبالعلاقة بين هذا المضمون والوعي الجماعي من ناحية أخرى. أي أنها شغلت بالطرق التي يفكر بها البشر ويسلكون تبعاً لها في حياتهم اليومية» (26).

إن العلاقة بين الأدب والمجتمع لا يمكن أن تحكمها قوانين التشابه السطحي الساذجة، ولا حتى مفاهيم الانعكاس المختلفة وإنما تتشكّل وأصـرها على مستوى أعمق من هذا بكثير، هو مستوى أعمق من هذا بكثير، هو مستوى هذه الأبنية العقلية أو المقولات التي يقول بها جولدمان» (27).

إن الدكتور جابر عصفور يتفق كلية مع لوسيان جولدمان في أن مصطلح «البنوية التوليدية» هو أقرب المسميات اتساقاً مع منهج التحليل الاجتماعي للأدب، فهو لا يركز بشكل سطحي في محاولة ربط نتاج هذا الأديب أو ذلك بفترة محددة في المجتمع بشكل ضعيف دون أن تضع في «اعتبارها» بنوية المنهج، «بنية الظاهرة الأدبية التي يعالجها المنهج لا بد أن يقود الحديث إلى أمر مهم يرتبط بإلحاح المنهج على التقاط «كليات» الظاهرة الأدبية و «أقسامها» و «نظمها»، وتحليلها تحليلًا يؤكد أن الظاهرة الأدبية تتطوي على خاصية لا

يمكن اختزالها من الأجزاء المنعزلة. ومن هنا يستبعد المنهج أي محاولة «ذرية» أو «تجزئية» للاقتراب من الظاهرة، كما يستبعد أي محاولة سوسيولوجية تنحو منحى أمبريقيا خشناً يتوقف عند مشابهاة مضمونية أو شكلية منعزلة، بل يؤكد المنهج التعامل مع الظاهرة الأدبية باعتبارها بنية متلاحمة، لا يمكن أن يساوي معناها المجموع المتناثر لأجزائها، بل يرتد معناها إلى العلاقات التي تصل ما بين هذه الأجزاء لتمنحها دوراً داخل البنية» (28).

وعليه فإن ما استقر من قبل أذهان الكثيرين عن طبيعة العلاقة بين المسرح والمجتمع أمر بحاجة إلى توضيح، ذلك أن بنية العمل الداخلية هي التي تخضع للتحليل دون أن تعتمد على تجزئتها، أو تعتمد على بعض العناصر الشكلية أو الضمنية الواردة في العمل لمحاولة ربطها ببعض الظواهر الاجتماعية بهدف إظهار نقاط التشابه أو الاختلاف بين النتاج موضوع التحليل وظروف المجتمع في فترة محددة.

يتفق د. جمال شحيد مع الدكتور جابر عصفور في استخدام مصطلح «البنوية» غير أنه يقترح مسمى البنيوية التركيبية وهي تعادل «البنوية التوليدية» وهو منهج يربط بين دراسة عمل مبدع ما وبين مجموع البنى الدلالية التي تتيح للمحلل أن يفهم أن الكاتب لا يعبر عن رؤيته الفردية للعالم، بل يعبر عن الرؤية الجماعية للعالم من قبل هذه المجموعة أو تلك، ذلك أن الوعي الفعلي هو الوعي الناجم عن الماضي ومختلف حيثياته وظروفه وأحداثه فكل مجموعة اجتماعية تسعى إلى فهم الواقع انطلاقاً من ظروفها المعاشية والاقتصادية والفكرية

ونستطيع أن نرصد ذلك في أعمال كثير من كتاب مسرحنا العربي أمثال سعد الدين وهبة، نعمان عاشور، سعد الله ونوس (ملحمة السراب).... وغيرهم.

مما سبق نجد الخلاف بين المصطلحات المتعلقة بدراسة الأدب والمسرح: سوسيولوجي يتمثل في أن هذه المصطلحات تعد خطوات تمهيدية أوصلتنا إلى مصطلح البنيوية التوليدية (التركيبية)، ذلك أن جولدمان لا ينكر إطلاعه على أعمال لوكتاش ومفهوم الانعكاس ومفهوم الوعي التاريخي المنبعث عن قراءة الأعمال الإبداعية. كل هذا يؤكد أن جولدمان طور آراء السابقين عليه - لوكتاش - مما أوصله إلى مفهوم البنيوية التوليدية (التكوينية) التي يسعى من خلالها جولدمان إلى إقامة «توازن بين العالم الخارجي (الذي يحيط بالإنسان ويرسل إليه الحروب والفتوحات والنزوحات والاحتلال مثلا) والعالم الداخلي (الذي ينبعث من الإنسان والمجموعة البشرية بغية التفاعل أو الرضوخ أو الرفض...)» - ويرى جولدمان أن هذا التوازن يتبدل من مجتمع إلى آخر، ومن حقبة زمنية إلى أخرى» (32).

إن جولدمان أكد الارتباط الحميم بين المبدع الفنان وبين ظروف مجتمه ذلك أننا عندما ندرس مسرحية «برج المدابغ» لنعمان عاشور، لابد أن ندرك بداية أننا لا ننظر إليها من منطلق رؤى المؤلف الفردية تجاه المجتمع المصري، وما حدث له من تحولات، بل لابد من دراسة البنى الذهنية لطبقة الانفتاحيين، لكي نفهم جيدا أنه توجد عضوية بين هذه المسرحية كإبداع فني وبين المجتمع المصري الذي نشأت فيه المسرحية.

والدينية والتربوية، فإذا درسنا وعي الفلاحين الروس مثلا سنة 1912م وجدنا أنه يختلف كثيرا عما قاموا به سنة 1917م وسنة 1921م» (29).

ثم يستمر د. جمال شحيد في عرض آراء جولدمان في الوعي الممكن بقوله إن الوعي الممكن «هو ما يمكن أن تفعله طبقة اجتماعية ما بعد أن تتعرض لمتغيرات مختلفة دون أن تفقد طابعها الطبقي». فالفلاحون الروس الذين تحولوا إلى عمال بعد 1912م هم الذين أنجحوا ثورة أكتوبر، ذلك أن تطلعاتهم قد تغيرت» (30).

إن حدود الوعي الممكن والوعي الفعلي، باعتبارهما شكلين من أشكال الوعي الذي ركز عليهما جولدمان يؤكدان بشكل أو بآخر أن هذه الطبقة محل التحليل، إنما تعبر عن رؤيتها للعالم، وبالتالي فإن المسرحية التي نحن بصدد تحليلها تجسد وتوضح لنا رؤية العالم» (31) لدى هذه الطبقة، وهو بذلك يمكنها من الانتقال من مرحلة الوعي الممكن إلى الوعي الفعلي، كمثال على ذلك عند أبناء الطبقة المتوسطة من أبناء الشعب المصري الذين مروا بهاتين المرحلتين عندما اجتاحت الانفتاح الاقتصادي مصر، مر أبناء هذه الطبقة بداية بمرحلة الوعي الفعلي وعجزهم الاقتصادي وتردي أحوالهم المعيشية، هذا إلى جانب تردي القيم الفكرية والتربوية لدى أبناء هذه الطبقة، كل هذه الحثيات كانت عاملا مساعدا دفع هذه الطبقة إلى التحرك فكانوا هم نواة التحول بل، وأصبحوا ممثلي طبقة الانفتاح الاقتصادي في مصر. وبذلك تحول الوعي الفعلي إلى وعي ممكن نظرا لما تعرضت له هذه الطبقة من متغيرات،

وألح على أن البنية الواحدة يمكن أن تتحول إلى محتويات بالغة التباين والتنوع، ومع ذلك لا تفارق بنيتها. وإذا كانت «رؤية العالم» نفسها تؤدي وظيفة فإنها تؤديها على أكثر من مستوى، مما يجعلها تتجلى على أكثر من محور، ومهمة المنهج - من هذه الزاوية - هي البحث عن البنية القارة وراء محتويات متباينة، وعبر مستويات متعددة، ومحاور متعددة» (35).

إن منهج البنيوية التوليدية يركز في تحليل الإبداع على وحدته العضوية وهو يتخطى في ذلك وجهات نظر المنهج السوسيولوجي التقليدية المعتمد على نظرية الانعكاس بحيث أصبحت النظرة كلية للإبداع تشتمل بطبيعة الحال النواحي الجمالية، ويحددون لها مكانا واضحا في دراستهم، ذلك أن هذا المنهج لا يركز على عنصر دون الآخر بل على العناصر متصلة.

إن منهج البنيوية التوليدية بذلك يجمع بين المنهج السوسيولوجي التقليدي وبين ما قدمته البنيوية بمعنى أن «بنيات الأثر الأدبي في ظل المنهج الراهن لها مفهوم دينامي وليست مفهوما جامدا، فهي تعد تعبيراً عن نظرة معينة للعالم، أي تعبر عن موقف جماعة بشرية معينة في ظل لحظة تاريخية محددة» (36).

إن هذا المنهج يرفض بذلك النظرة الخاصة بالسوسيولوجيا التقليدية التي تنظر إلى العمل باعتباره انعكاسا مباشرا للمجتمع. كما سبق القول - هذا من ناحية، من ناحية ثانية فإن لوسيان جولدمان يؤكد في تحديده طبيعة العمل الأدبي، وكيفية التعامل معه عند التحليل قوله «ليس هناك عناصر سوسيولوجية في العمل الأدبي وإنما هناك شخصيات

إن جولدمان يصل بنا إلى تحديد الفروق الجوهرية بين ما يقصده بالبنيوية التكوينية وسوسيولوجية المضامين والأشكال، إذ يقول «إن البنيوية التوليدية مفهوم علمي وإيجابي عن الحياة الإنسانية، وهو مفهوم يتصل مفكروه الأساسيون بفرويد على أساس سيكولوجي، ويتصلون بهيجل وماركس وبياجييه على أساس معرفي، مثلما يتصلون بهيجل وماركس وجرامشي ولوكاتش على أساس تاريخي» (33) ذلك أن البنيوية التكوينية لا تعتمد فقط على الرصد السطحي للعلاقة بين الإبداع والمجتمع بشكل ظاهر - كما سبق وذكرنا - ولكن تتضمن جوانب نفسية، معرفية، تاريخية، وهي تختلف بطبيعة الحال عن سوسيولوجية المضامين والأشكال، إذ «يظهر العمل الفني باعتباره انعكاسا حتميا للمجتمع والوعي الجماعي، بينما يكون عاملا أساسيا من عوامل هذا الوعي الجماعي، في البنيوية التكوينية» (34).

تحدث د. جابر عصفور عن المناهج السوسيولوجية التقليدية في التعامل مع الإبداع الأدبي عامة، والتي تعتمد بشكل ساذج على الربط بين هذا العمل الأدبي وبين المجتمع، محققين بذلك منهجا كان سائدا فيما مضى يسمى بنظرية الانعكاس عند «لوكاتش» دون أن يضعوا في الاعتبار بنية هذا العمل التكوينية مهتمين فقط بمحاولة جعل هذه الأعمال مرآة عاكسة لأوضاع المجتمع، ترصد التحولات متجاهلة القيم الجمالية لهذا الإبداع، وقد أكد المنهج الذي قدمه لوسيان جولدمان في مقابل المناهج السوسيولوجية التقليدية، الذي يركز على «البنية باعتبارها نقطة الانطلاق

ثانية يركز على الوعي التاريخي المنبعث من قبل المؤلف وكيف استطاع أن يوضحه من خلال أعماله.

يرى لوكاتش «أن الأدب يعكس الواقع الاجتماعي -الاقتصادي، لكنه رفض فكرة وجود حتمية واضحة بين الاثنين، ويحاول أن يبرهن على أن أعظم الآثار الأدبية لا تعيد فحسب إنتاج الأيديولوجيات السائدة في عصرها، بل تجسد في شكلها نقدا لهذه الأيديولوجيات» (39).

إن لوكاتش لم ينجح طوال رحلته في الوصول إلى الاهتمام بتحليل البنى العميقة للأعمال الأدبية، وإنما وصف هو وبلزاك بأن «الأفكار السطحية - عندها - تحل محل وصف البنى العميقة» (40).

2- لوسيان جولدمان

اعتمد جولدمان على بعض مقولات أستاذه «جورج لوكاتش» مما جعله يصل إلى مكافة جعلته مؤسس المنهج البنيوي التكويني إذ نجح خلال دراسته «الإله الخفي» و «مسرح راسين» في تناول «الرؤية المأساوية في خواطر باسكال وراسين وسعى إلى الإحاطة (بالبنيات) التصويرية للنصوص المدروسة، واستخلاص (الكليات) العقلية والاجتماعية، وتوصل إلى أن (خواطر) باسكال ومآسي راسين ليستا سوى تعبير عن الوضعية المأساوية التي عاشتها نبالة مثقفة موزعة بين أصولها وارتباطاتها البرجوازية، وهي تعبير يتجلى في رفض العالم لدى الجانسينية» (41).

وعليه نستطيع القول إن جولدمان عندما طبق هذا المنهج ركز على الإبداع الفردي للمؤلف الذي يعد بطبيعة الحال

فردية ومواقف خيالية فحسب «ذلك أن الأعمال الأدبية أبعد من أن تكون انعكاسا بسيطاً لوعي جماعي، إنها تعبير موحد متلاحم عن اتجاهات ومطامح خاصة بمجموعة بعينها» (37).

مما سبق نكون قد أوضحنا الفارق بين المنهج المعاصر في تعامله مع الإبداع الأدبي بشكل عام - أقصد منهج البنيوية التوليدية / التركيبية - وبين المناهج السوسيولوجية التقليدية السابقة منذ مدام دوستال وهيبوليت تين، وفيكو الذين دعوا إلى ضرورة دراسة العلاقات بين الأدب والمجتمع، إلا أنني أرى أن الاختلاف يأتي من التعامل مع النص دون إغفال، هذه الاتجاهات جميعاً ومن ثم نركز على النص الأدبي في حال ربطه بالتاريخ الاجتماعي الذي ظهر فيه.

أعلام المنهج

إن منهج البنيوية التوليدية الذي يجمع جوانب سوسيولوجية، لغوية، تاريخية اجتماعية - كما سبق أن أشرنا - لم يكن قد استقر بهذه الكيفية عندما ظهر من قبل منذ القرن التاسع عشر عند «مدام دوستال» و «هيبوليت تين»، كما أنه ظهر منذ بدايات القرن العشرين على يد علم من أعلام هذا الاتجاه هو:

1- جورج لوكاتش (1885 - 1971)

الذي تحدث عن «نظرية الانعكاس» والذي يعد «خالق المنهج البنيوي التوليدي بلا نزاع» (38).

تناول من خلال قراءاته لأعماله خاصة «الروح والأشكال» و «نظرية الرواية» العلاقة الحميمة بين المبدع والواقع المعيش، هذا من ناحية، من ناحية

الجمهور. ويختلف عن الاتجاه السيوسولوجي الآخر الذي يركز على دراسة الإنتاج الأدبي لمجموعات مهنية واجتماعية، ونقل الاهتمام من الفرد المدروس حسب مهنته، إلى السنوات الأولى من طفولته، كما يدرس مضمون الوعي الجماعي في أعمال عدد من المؤلفين المختلفي الجنسيات» (43).

وبعد فإن لوسيان جولدمان ينسى ذكر أهمية دراسة البنى الذهنية الخاصة بمجتمع ما بفترة محددة بغية الوصول إلى أسباب انتشار وسيطرة اتجاه أدبي ما خلال فترة معينة كالواقعية في الربع الأخير من القرن التاسع عشر (ممثلة في مسرحيات إبسن) وأسباب تبني إبسن لهذا الاتجاه، كذلك لابد من دراسة الطبقة الاجتماعية التي تبنت هذا الاتجاه والطبقات الأخرى (مثل أبناء الطبقة الأرستقراطية الذين مثلتهم الكلاسيكية من قبل) أو أسباب تحفظها على سيطرة هذا الاتجاه. وقد حدد جولدمان مجموعة من الصوابط المنهجية لإدراك هذا المنهج، وقد ميز بين جانبيين من عملية واحدة للدرس الأدبي هما «التفسير» أو «الفهم» و «الشرح»، أما التفسير فهو الكيفية التي يفهم بها الدارس العناصر المكونة للعمل الأدبي، أي الكيفية التي نكتشف بها بنية هذا العمل. أما الشرح فهو يرمز إلى هذه البنية الأدبية نفسها باعتبارها وظيفة لبنية اجتماعية أوسع وإذا كان التفسير درسا على مستوى فهم البنية الداخلية للعمل، فإن الشرح أيضا درس اجتماعي على مستوى البنية الخارجية الأشمل» (44) أي أن الشرح يرتبط بما هو خارج حدود النص لينفتح على المجتمع، أما التفسير فيظل يدور في داخل النص.

جزءا من الإبداع الجماعي أي أنه يؤكد أن إبداع الفنان جزء من كل. وعلى هذا فإن دراسة جولدمان لبنية النص الأدبي من منطلق تكويني (توليدي / تركيب) يسهم بدوره في الوصول إلى نتيجة مؤداها أن بنية النص تسهم بدورها في تحديد بنية ورؤية هذه الطبقة أو الفئة للعالم المحيط، والذي ينتمي إليه المؤلف بطبيعة الحال. أي أن جولدمان عندما يحلل بنية أعمال راسين خلال مسرحياته يصل إلى وجهات نظر المؤلف خلال بنية النص، والتي تأتي معبرة من العالم المحيط، وبذلك يمكننا القول بأن إبداع نعمان عاشور، وسعد الدين وهبة، وهنريك إبسن على سبيل المثال، إنما هي أعمال كتبها مؤلفوها في ظل ظروف خاصة ترتب عليها إفراز هذه البنى التي تمثلها أعمالهم. فمن المسلم به أن ثمة علاقة جدلية بين الفن والواقع، فمن جهة تؤثر التراكيب الاجتماعية والسياسية والاقتصادية على شكل العمل الفني وتحكم آلياته وتسيطر على صراعاته ومكونات أبطاله، ومن جهة أخرى فإنه يمكن معرفة العالم الخارجي من خلال الإبداع الأدبي والفني» (42).

إن المفاهيم الأساسية التي يقيم عليها جولدمان ملامح منهجه تتمثل في وعيه الدائم بضرورة النظر إلى الإبداع الأدبي (والمسرحي) بطبيعة الحال على أساس أنه مجموعة من الظواهر الاجتماعية والسياسية والتاريخية والثقافية، أي أن العمل الأدبي إنما هو نتاج اجتماعي بقدر ما هو إبداع فريد، وهو يختلف عن مفهوم السيوسولوجيا كما يراها روبير اسكاربت الذي يربط بين الإنتاج الأدبي وطرق وسبل نشره وتوزيعه، وبطبيعة الحال يركز على طرق استقباله من قبل

3- ميخائيل باختين (1895 - 1975)

يعد باختين من المنظرين الذين ناقشوا قضايا الفن خاصة فيما يتعلق بالرواية وفلسفة اللغة، وقد ضمن أفكاره وتصوراتهِ خلال كتابه الذي نشره عام 1975 وأسماه «علم الجمال ونظرية الرواية» حيث ناقش عددا من القضايا المتعلقة بفصل الشكل عن المضمون والمضمون المعرفي للعمل الفني، وقد عدد نقاط ضعف الشكليين الذين ركّزوا على الشكل على حساب المضمون.

يعد باختين «المؤسس الأول لعلم اجتماع النص الأدبي، أو حتى لعلم اجتماع الشكل الأدبي» (45)، وقد تعرض باختين في دراساته لنظرية الانعكاس المباشر التي كانت شائعة في الاتحاد السوفيتي في مرحلة الثلاثينيات، وأكد أن الأدب ليس انعكاسا آليا للمجتمع بقدر ما يكون الفن «تعبيرا اجتماعيا مرتبطا بما هو خارج الوعي الفردي، وأن الوعي الذاتي لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال الوعي الجماعي» (46).

وعليه نستطيع القول إن باختين أدرك أهمية الرواية باعتبارها عملا فنيا، نستطيع من خلاله أن ندرك جميع فئات المجتمع الدنيا، وهو ما جعله يرى أهمية الأشكال الشعبية والدونية كمادة توضح نظم الصراع الموجودة داخل المجتمع. هنا نجد أواصر الصلة بين لوسيان جولدمان وبين ميخائيل باختين وبين لوكتاش فيما يتعلق بالكلية الاجتماعية التي قال بها لوكتاش و «رؤية العالم» التي قال بها جولدمان، وهو بذلك المصطلح يعنى بتقديم مفهوم تاريخي، إذ يصف الطريقة أو المنهج الذي تفكر به طبقة معينة لفهم واقعها الاجتماعي ويستخدم جولدمان هذا المصطلح «باعتباره مصطلحا له

ارتباط بما قاله لوكتاش، غير أن جولدمان» يطور هذا المفهوم عندما يتعامل مع «الرؤية» باعتبارها «بنية» لا تفهم إلا في تحقيقها لوظيفة، وعندما يفهم هذه البنية في ضوء السيكلولوجية المتطورة التي ثقفها عن أساتذة جان بياجيه فينظر إلى «رؤية العالم» باعتبارها متولدة عن مشكلات تتطلب حلا وباعتبارها نسقا متلاحما يضع المشكلات في مقابل حلولها، فتصبح «رؤية العالم» - بنية شاملة تهدف بنسقتها المتلاحم إلى تطويع الموقف الذي تعانيه الطبقة أو المجموعة، تماما، كما ينبع نسقها المتلاحم من الرغبة في تطويع الموقف» (47).

تحدث باختين عن الموضوع الجمالي - الذي تحدث عنه أيضا جولدمان - كما يحدد ذلك د. محمد علي الكردي حيث رأى أن الموضوع الجمالي «ليس مبدأ ميتافيزيقيا سابقا على الخلق الفني، إذ إنه الواقع الحي والملموس لحركة الوعي الخلاقة، وهي حركة تتشكل على الطريقة الظاهرانية، داخل مواقف معرفية وأخلاقية ماثلة دائما من قبل. إن الوعي الخلاق يدمج، في تكوينه للموضوع الجمالي بين اللحظة التقويمية أو المعيارية، ووضعية الحدث أو الظاهرة التي يتناولها بالمعالجة في إطار لغة رمزية» (48).

طبق باختين آراءه على أعمال رابليه في رسالة الدكتوراه التي قدمها عام 1965 وعلى دستوفسكي، واستخلص من خلال دراسته شكليين من أشكال الرواية هما:

1. الشكل الكرنفالي.

2. شكل الرواية المتعددة الأصوات (أي الحوار الذي على شكل دIALOGUE بين

الكاتب وشخصه الغائبة وشخصه الحاضرة).

4- بيير زيمّا (1946)

استطاع زيمّا أن يتخطى مرحلة التأثر بباختين إلى مرحلة الإضافة والابتكار والتفسير فلم يعد همه من دراسة النص فقط دراسة المجتمع وحسب، بل نجده يهتم بمسألة «معرفة كيف تتجسد القضايا الاجتماعية والمصالح الجماعية في المستويات الدلالية والتركيبية والسردية للنص» (49).

حرص «زيمّا على ضرورة تجسيد جوانب الصراعات الطبقيّة وتحديدها في المجتمع الواحد، وهو يذكّرنا بأعمال الكثير من كتاب مسرحنا المصري إذ حرصوا أمثال سعد الدين وهبة، نعمان عاشور، نجيب سرور، لطفي الخولي، يوسف إدريس في مجال المسرح. من خلال مسرحياتهم على ضرورة إيضاح أوضاع الطبقات الاجتماعية وصراعاتها، كما تمثل عندنا في ظهور طبقات واختلاف طبقات أعقاب ثورة 1952 والانفتاح الاقتصادي 1978م.

إن دخول طبقات جديدة إلى أماكن لم يكن من حقهم من قبل دخولها أدى إلى انقلاب معايير اللغة المتداولة في هذه الأوساط الاجتماعية، وهو ما حدث في مصر في أعقاب الانفتاح الاقتصادي حيث وجدنا الازدواجية تظهر في الشخصية وفي الحوار وفي السلوك.

إن زيمّا لم ينس أن النص الأدبي - ونحن نرى أن هذا ينسحب على النص المسرحي أيضاً - ليس كالثيقة التاريخية التي يعتمد فيها المؤرخ على التأكيد على صحة هذا الأمر من عدمه، بل يظل الأدب قادراً على تجاوز هذه المرحلة، ونستطيع

أن نتلمس ذلك في مسرح الكثير من كتابنا المصريين أمثال الفريد فرج في مسرحيته «سليمان الحلبي» وعبدالرحمن الشرقاوي في مسرحيته «الحسين ثائراً» و «الحسين شهيداً» وسعد الله ونوس في مسرحية «ملحمة السراب» على سبيل المثال.

تطبيق منهج البنيوية

التوليدية (50) على مسرحية «ملحمة السراب» لسعد الله ونوس

إن دراسة مسرح سعد الله ونوس تطلّنا على انتهاجه لمنهج محدد في الكتابة تمثل في ارتباطه الحميم وتفاعله العميق بقضايا المجتمع العربي، وقيمته السائدة التي حاول طوال رحلة كتابته المسرحية أن يبلورها في مسرحية تلو الأخرى، وإن عكست كتاباته منذ بداياتها وصولاً إلى أواخر مسرحياته التي مثلتها مسرحية «ملحمة السراب» «منمنمات تاريخية» قبل الرباب - خاصة «ملحمة السراب» - من واقع الحياة اليومية العربية في سوريا، ولم يحرص على الإحالات والتلميحات والإسقاطات التي اشتهر بها في مسرحياته.

تقدم هذه المسرحية دراسة تفصيلية عن التحولات الاجتماعية والاقتصادية التي أصابت بنية المجتمع السوري في أعقاب إقرار سياسة الانفتاح الاقتصادي، من هنا حرص سعد الله ونوس على الارتباط برصد تلك التحولات الاجتماعية والاقتصادية من خلال مسرحية «ملحمة السراب» سعياً - كما سيتضح باستخدامنا لمنهج البنيوية التوليدية - إلى الغوص في أعماق المجتمع لتحديد أبعاد هذه التحولات. وهو ما

رصده د. نديم معلا بقوله «أراد - سعد الله ونوس - أن يهبط إلى القاع ليغوص وينبش ويعري، مؤثرا إمطة اللثام عن الواقع عن الجمالية وتجلياتها المشهدية أو اللغوية (الحوار)، ولكنه يعزف بالمقابل عن الخطاب المباشر والعرض الآلي للواقع» (51).

عند تطبيق المنهج على هذه المسرحية، فلا بد أن نعي جيدا أننا لسنا بحاجة إلى دراسة كافة آثار سعد الله ونوس لنحدد الرؤية الكلية للعالم، بل نستطيع من خلال هذه المسرحية أن نحدد رؤية المؤلف التي لا تعد بحال من الأحوال رؤية فردية - كما سبق القول - بل هي رؤية جماعية، تمثل مرحلة تحول طبقة الفقراء من أبناء الضيعة «القرية» وهم يتحولون من مرحلة الوعي الفعلي إلى مرحلة الوعي الممكن. هذا من ناحية، من ناحية ثانية فإننا من خلال التحليل سنفترض لهذا المنهج عدة نقاط سنحاول أن نحققها من خلال التحليل.

1- تحديد بنية النص الكلية (البيئات ذات الدلالة).

2- صلة هذه البنية الكلية للنص بالبنية الذهنية.

3- رؤية المؤلف للعالم في مقابل رؤية الجماعة للعالم.

4- بناء المؤلف وفكره يعادل فكر هذه الطبقة ووعياها - موضوع المسرحية.

إن البنية الكبرى للمسرحية تتمثل في تركيز المؤلف على رصد التحولات الاجتماعية والاقتصادية التي مرت بأهل الضيعة خاصة، وبالمجتمع السوري عامة، إذ يسعى ونوس من خلال عرضه لهذه المسرحية أن يحقق ما يسمى برؤية العالم، تلك الرؤية التي لا تعد هنا رؤية فردية خاصة بالمؤلف، بل رؤية تحقق

البنى الذهنية للمجتمع السوري خاصة طبقة الفقراء البسطاء من أبناء الشعب من منطلق تخيلي للمؤلف، نجح في رصدها دون أن يغفل بطبيعة الحال القيم الجمالية للنص والتمثلة في البناء الدرامي، ولغة الحوار القريبة من لغة الحياة اليومية وشخصياته المسرحية الكثيرة التي حرص على رسمها بمهارة، كما تمثل هذا في شخصية «عبود» التي جعلها شخصية «براجماتية»، تنمو في تربة خاصة في وسط خاص، يتلاءم وأجواء المسرحية الانفتاحية، دون أن تفقد الشخصية هذه، بعد تشكيلها الفني، أي تخيلها، إذا صح التعبير» (52). إن ونوس هنا يحقق مقولة جولدمان التي سبق ذكرها وتمثلت في كيفية هذا العالم الإبداعي التخلي ليصبح مسرحية.

سعى ونوس من خلال هذه المسرحية المكونة من خمسة فصول ليشتمل كل فصل على عدد من المشاهد إلى تقديم لوحة متعددة الأبعاد لقرية (ضيعة) نعصف بها سياسة الانفتاح الاقتصادي فترزق بناءها الاجتماعي والاقتصادي والأخلاقي والجمالي، وتلقي بها في فوضى القتل والنهب وعالم من الوحشية، مما يذكرنا بصدمات الإنسان الأول - هابيل وقابيل.

إن الصدام الذي يقع بين هذه الفئات عبود الفاوي، الخادم وانضمام بعض أهل القرية بعد ذلك إليهما مثل: الشيخ عباس، أديب الناطور وآخرون ضد ياسين والزرقاء، رباب، مروان وآخرين، هذا الصدام يؤدي إلى تحديد رؤية العالم لهذه الفئة، والتي تعجز مؤقتا عن الاندماج في بنية المجتمع الجديد، إلا أنها سرعان ما تنسجم.

يترتب على انصهار الكثير من أبناء

بعض شخصيات المسرحية ليس لها صلات وثيقة بالبناء الكلي للمسرحية، مثلا الشيخ عباس وموقفه من الانفتاح، كذلك شخصية فضة واسمها ذو دلالة، وإن لم يصل إلى دلالة الذهب إلا أن دلالاته تؤكد عشق المال، وفضة هنا لا تمثل صلة وثيقة بالبناء الكلي للمسرحية، إذ إنها تمثل همها وسعيها الشخصي إلى كسب المال على حساب كل القيم بشكل يجعلها بنية منفصلة عن البنية الكلية للمسرحية.

إن بنية الدلالة لهذه المسرحية تتميز بعدة خصائص أهمها أن جميع شخصيات المسرحية تنتمي - وكذا الحال بالنسبة للوسط الذي تدور فيه الأحداث - إلى مكان وزمان محددين هما الضيعة والزمن الحاضر (المضارع) في أعقاب إقرار سياسة الانفتاح، هذا من ناحية. من ناحية أخرى فإن زمن الأفعال للشخصيات في المسرحية هو أيضا زمن الحاضر. إن لغة الحوار في المسرحية جاءت مغرقة في الواقعية قريبة من السوقية، وهي دلالة على ما أفرزه التغير والتحول الاقتصادي والاجتماعي والأخلاقي في أعقاب الانفتاح.

إن رؤية المؤلف حددت بطبيعة الحال الإطار العام للمسرحية بما تعرضه من قضية تبرز لنا دلالة هذه المسرحية، إلا أن رؤية المؤلف للواقع الاجتماعي والتاريخي لا تعد هي الرؤية الفردية التي أفرزت هذا العمل، إنما أيضا وعي هذه الفئة الاجتماعية التي يرتبط بها المؤلف تاريخيا اجتماعيا واقتصاديا، إذ أنه واحد منها، أو بعبارة أخرى فإن الوعي بظهور طبقة جديدة تتشكل من الفئات التي جاءت في النص والتنبؤ بسقوطها ليست رؤية فردية للواقع.

الطبقة القديمة في هذا الانفتاح إلى فقدانها توازنها، مما يجعلها في وضع متناقض يترتب عليه في كثير من الأحوال ردود أفعال سلبية تجاه بعض القضايا الاجتماعية والأخلاقية (53). ولعل السبب يعود إلى حرص كل شخصية من تلك الشخصيات وسعيها إلى المراكز الاجتماعية المرموقة بالتقرب من عبود الفاوي، وهذه المراكز تسهم بصورة معينة في خلق وضعية نفسية مقسمة بين الخوف واللامبالاة وروح المغامرة عند شخصيات المسرحية.

إن هذه الفئة الصغيرة من أهل الضيعة البسطاء تطلعننا على أزمته الحقيقية وأزمة المجتمع في وقت واحد، هذه الفئة تبدو في العالم الخيالي للمؤلف ممثلة في شخصيات واعية، لكنها عاجزة عن التكيف مع الواقع الاجتماعي الجديد رغم أنها أكثر الفئات إدراكا لهذا الواقع. إن تأملنا للبناء الكلي للمسرحية يجعلنا ندرك أسباب اندفاع الشخصيات إلى الهاوية - هاوية الانفتاح الاقتصادي - كما لو أن هناك قوة غامضة (قوة المال) تدفعهم جميعا للقيام بأفعال لا معنى لها، وأحيانا أفعال قد تكون ذات معنى ومقنعة من منطلق وجهات نظر الشخصيات.

إذا كنا قد حددنا جميع بنيات المسرحية الكلية وأينما تتحد في رؤيتها للعالم الخارجي، وتعكس ملامح العالم الخارجي لهذا المجتمع الذي أثرت تراكيبه الاجتماعية والسياسية والاقتصادية على شكله، كما أن رؤية العالم في هذه المسرحية رؤية عميقة في قلب العمل وليست سطحية، إلا أننا، مع ذلك وبرغم توحيد البنية الكلية للعمل إلا أن بعض البنيات الصغرى الممثلة في

السيد، مراجعة د. محسن مصليحي،
وزارة الثقافة، القاهرة، 1996، ص 11.

5- د. محمد السرغيني: محاضرات في
السيمولوجيا، دار الثقافة للنشر
والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 1987،
ص 64، 65.

6- جان ايف تادييه: النقد الأدبي في
القرن العشرين، ترجمة د. قاسم المقداد،
منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1993،
ص 22.

7- المرجع السابق، ص 54.

8- المرجع السابق، ص 54.

9- المرجع السابق، ص 20.

10- المرجع السابق، ص 23، وللمزيد
راجع د. محمد الكردي: النقد البنيوي
بين الإيديولوجية والنظرية، ص 145.

11- للمزيد راجع د. محمد فتوح أحمد:
الشكلية... ماذا تبقى منها، مجلة
فصول، المجلد الأول، العدد الثالث، يناير
1981، ص 160، وما بعدها.

12- راجع الجدول الذي اقترحه د.
أحمد كمال زكي في: النقد الأدبي
الحديث، الشركة المصرية العالمية للنشر-
لونجمان، القاهرة، 1997، ص 145.

13- تيري إيجلتون: نظرية الأدب،
ترجمة أحمد حسان، الهيئة العامة
لقصور الثقافة، القاهرة، 1977، ص 9.

14- د. محمد عناني: المصطلحات
الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية
للنشر- لونجمان، القاهرة، 1996، ص 72.

15- ك. م. نيوتن: نظرية الأدب في
القرن العشرين، ترجمة د. عيسى علي
العاكوب، عين للدراسات والبحوث
الإنسانية والاجتماعية، القاهرة 1996،
ص 19.

16- هذا المصطلح في الأصل ماركسي
يعني اغتراب ثمرة إنتاج العامل عنه، أي

إن بناء فكر الكاتب سعد الله ونوس
هنا يأتي متفقاً مع بناء فكر هذه الفئة
ووعيتها أو الجماعة التي يرتبط بها
اجتماعياً وتاريخياً، ذلك أن نص
مسرحية «لمحة السراب» يمثل بنية
تشكل جوهرًا قائمًا بذاته هذا من ناحية -
من ناحية ثانية فإن هذا الجوهر ذو
علاقات داخلية متبادلة بين عناصره،
ويمثل هذا النص بناء فكر المؤلف الذي
يأتي متفقاً مع بناء فكر هذه الفئة التي
مثلت ووعيتها - يتضح ذلك من خلال
التحليل - مرحلة من مراحل التحول
الاجتماعي والتاريخي.

إن سعد الله ونوس لم يغفل في هذه
المسرحية رصد الواقع وتطويره، إلا أنه
في نفس الوقت نبذ الأساليب والأشكال
الدرامية الانتقالية الميلودرامية، ووجد أن
الشكل الدرامي الواقع في التناول على
مستوى الشكل والمضمون هو أفضل
الأساليب في صياغته التخيلية لهذا
العمل، تلك الصياغة التي بلورت رؤيته
باعتباره فنانا لهذا العالم - التي سرعان
ما أصبحت شكلاً في البنية الداخلية
للمسرحية.

الهوامش:

- 1- د. جابر عصفور: آفاق العصر،
الهيئة المصرية العامة للكتاب، مطبوعات
مكتبة الأسرة، القاهرة، 1997، ص 305.
- 2- د. صلاح فضل: علم الأسلوب
مبادئ وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة
للكتاب، القاهرة، ط 2، 1985.
- 3- المقصود هنا أقسام المسرح في
التعليم العالي في الولايات المتحدة
الأمريكية.
- 4- إلين أستون وجورج سافوتا:
المسرح والعلامات، ترجمة سباعي

الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، يناير 1981، ص 102.

27. د. صبري حافظ: الأدب والمجتمع، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثاني 1981، ص 71.

28. د. جابر عصفور: عن البنيوية التوليدية، مرجع سبق ذكره ص 87.

29. د. جمال شحيد: في البنيوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان جولدمان، دار ابن رشد للطباعة والنشر، 1982، ص 40.

30. المرجع السابق، ص 40.

31. يحدد د. جابر عصفور مصطلح «رؤية العالم» عند جولدمان بأنها بنية شاملة تهدف بنسقتها المتلاحم إلى تطويع الموقف الذي تعانیه الطبقة أو المجموعة تماماً كما ينبع نسقتها المتلاحم من الرغبة في تطويع الموقف: للمزيد راجع د. جابر عصفور عن البنيوية التوليدية، ص 77.

32. المرجع السابق ص 77، 78.

33. د. جابر عصفور: عن البنيوية التوليدية، مرجع سبق ذكره، ص 87.

34. د. جمال شحيد: في البنيوية التركيبية، مرجع سبق ذكره، ص 79.

35. د. جابر عصفور: عن البنيوية التوليدية، مرجع سبق ذكره، ص 95.

36. د. سمير حجازي: النقد الأدبي السوسيولوجي بين النظرية والتطبيق، مجلة البيان، العدد 318 - الكويت، 1997، ص 33.

37. The Structuralist controversy, P. 109.

عن جابر عصفور عن البنيوية التوليدية، ص 97.

38. لوسيان جولدمان: علم اجتماع الأدب - مرجع سبق ذكره، ص 102.

39. نظرية الأدب في القرن العشرين،

عدم انتماء الإنتاج لمنتجه، وتطور المعنى ليشير إلى الاغتراب بالمعنى الحديث، وبعض مترجمي باحثين يستخدمون مولد المصطلح للإشارة إلى اغتراب اللغة عند استخدامها، أو استخدام الكاتب للغة تنتمي إلى الآخرين والمعنى الأول قريب من معنى المصطلح خارج الأدب بمعنى نزع الملكية د. محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، ص 2.

17. د. عبدالعزيز حموده: المرایا المحدبة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص 128.

18. نظرية الأدب، مرجع سبق ذكره، ص 10.

19. المرجع السابق، ص 22.

20. ج. ل. ستیان: الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد جمول، وزارة الثقافة، سوريا، 1995، ص 564.

Bertolt Brecht: Brecht on theatre, trans. John Willet (New York, Hill & Way, 1964) P. 125.

- Littia Dacewallace: Modern theatre & Drams, New York, Richardson Press, 1973, P. 50.

23. المرایا المحدبة، مرجع سبق ذكره، ص 163، للمزيد راجع د. محمد فتوح أحمد: الشكلية ماذا تبقى منها، ص 164.

24. د. جابر عصفور: عن البنيوية التوليدية، قراءة في لوسيان جولدمان، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثاني، يناير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1981، ص 84.

25. السيد يسن: التحليل الاجتماعي للأدب، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة 1970، ص 25.

26. لوسيان جولدمان: علم اجتماع الأدب، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد

مرجع سبق ذكره، ص 88.

40. النقد الأدبي في القرن العشرين،
مرجع سبق ذكره، ص 239.

41. محمد عزام: فضاء النص الروائي،
دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا،
1996، ص 43 (الجانسينية: مذهب ديني
مسيحي يقوم على فكر اللاهوتي
الهولندي جانسينوس (1585 - 1638) الذي
سعى إلى إحياء مذهب القديس أوغسطين
حول العفو الإلهي والاختيار الحر
والقدر، نُشر كتابه الوحي بعد مماته).

42. د. سامح مهران: نحو مدخل
سوسيولوجي للمسرح المصري، مجلة
تياترو، العدد الثالث، القاهرة، مايو 1993،
ص 26.

43. فضاء النص الروائي، مرجع سبق
ذكره، ص 48.

44. عن البنيوية التوليدية، مرجع سبق
ذكره، ص 89.

للمزيد عن ضوابط المنهج البنيوي
التكويني (التوليدي / التركيبى) راجع د.
جمال شحيد: في البنيوية التركيبية ص
84. ص 39. كذلك راجع د. محمد حافظ
دياب: النقد الأدبي وعلم الاجتماع، مجلة
فصول، المجلد الرابع، العدد الأول، 1983،
ص 66 وما بعدها.

45. د. سيد البحراوي: علم اجتماع
الأدب، الشركة المصرية العالمية للنشر،
لونجمان، القاهرة، 1992، ص 48.

46. فضاء النص الروائي (مرجع سبق
ذكره) ص 139.

47. عن البنيوية التوليدية (مرجع سبق
ذكره) ص 85 - 86.

48. د. محمد علي الكردي، النقد
البنيوي بين الإيديولوجية والنظرية،
مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الأول،
1983، ص 144.

49. علم اجتماع الأدب: مرجع سبق
ذكره، ص 52، للمزيد راجع جان آيف
تادييه: النقد الأدبي في القرن العشرين،
ص 248.

50. من خلال دراسة د. جابر عصفور
عن لوسيان جولدمان أشار إلى تطبيقاته
على مآسي راسين (فيدرا)، كذلك طبق د.
«نديم معلا على مسرحية ملحمة
السراب، بمجلة الكويت، العدد 161،
مارس 1997، كذلك طبق د. سمير
حجازي منهج البنيوية التوليدية على
نجيب محفوظ، خاصة قصة «تحت
المظلة» قصة «الحجرة 12»، «الجريمة»،
كما طبق جون تالوك هذا المنهج على
مسرح تشيخوف، مجلة عالم الفكر،
المجلد 12، العدد الأول، الكويت، 1981.

51. د. نديم معلا: سعد الله ونوس في
مسرحيته الأخيرة ملحمة السراب، مجلة
الكويت، العدد 161، مارس 1997، ص 91.

42. المرجع السابق: ص 91، للمزيد
راجع النموذج التطبيقي لمسرح
تشيخوف بمجلة عالم الفكر، المجلد
الثاني عشر، العدد الأول، الكويت 1981.

53. سعد الله ونوس: ملحمة السراب،
دار الآداب، بيروت، 1996.

مثال: تنازل الأم عن ابنتها
ورغبتها في بيعها إلى عبود الغاوي ص
14 - 15.

مثال: الصدام الذي دار بين الأخوين
أمين مروان ورغبة مروان في بيع
الأرض والتقرب من عبود الغاوي
والتخلي عن أمه وأخيه ص 65، ص 71.
مثال: الشيخ عباس رجل الدين الذي
طمع في المال ونسي دوره الديني، ص
135: 140.

مثال: المشهد رقم 5 من الفصل الثالث
ص 94 وما بعدها.

سعد الله ونوس وفساد النفوس في

«ملحمة السراب»

قراءة سيميائية في الشنوص / الشخصيات

الدكتور محمد إسماعيل بصل

ARCHIVE

يفتح الكاتب ملحمة بفاتحة يمكن
أن تحمل عنواناً أو لافتة تشبه تلك
اللافتة التي عنونت المشهد الأول من
مسرحية الملك هو الملك وكتب عليها
«عندما يضجر الملك يتذكر أن الرعية
مسلية وغنية بالطاقات الترفيهية (١)
وبالرغم من غرابة المقارنة بين فاتحة
«الملحمة» ومشهد «الملك». إلا أن ثمة
علامات كثيرة تستدعي تلك المقارنة
وتخفف من حدة غرابتها.

والموضحة الإخراجية التي افتتحت مشهد «الملك هو الملك» تُحيل إلى فضاء غير واقعي وغير إنساني، أو لنقل إنه فضاء غرائبي، لا يحمل سمات وجوده إلا من خلال ما يجري فيه من أحداث بغض النظر عن الأشخاص الذين يحملون الحدث، أو يسردونه، ولعله من البدهيات القول، إن ترجمة المكان مسرحيا غير ممكنة، إذ أن «الأبهة الباردة والمنفوخة بالفرغ»، ما هي إلا صورة شعرية، لن يتلقاها المتفرج بالطريقة ذاتها التي يتلقاها القارئ... ولكن من يظن أن العرض المسرحي هو ترجمة حرفية للنص المسرحي؟ إن هذا البلاغ اللغوي الذي لا يحمل في طياته تجسيدا واقعيا للمكان، سيتحول إلى غرض مسرحي حقيقي وملموس بالنسبة للممثل الذي يشغل المكان المسرحي، ولكنه سيبقى غير حقيقي وملغيا بالنسبة للمتفرج الذي سيتفرج عليه دون أن يشغله أو يلمسه.

والموضحة الإخراجية التي تفتتح ملحمة السراب، تُحيل هي الأخرى إلى فضاء غرائبي. فالضوء الباهر الذي يحول الوجوه إلى بقع، يشبه الكتلة القماشية التي يندس فيها الملك وتلغي سماته، والزهرة الصفراء التي تتساقط أوراقها بإيقاع غريب تشبه العبادة الفخمة المنسوجة من خيوط ذهب وفضة، فلا أوراق الزهرة قابلة للتساقط ولا العبادة ستُنسج من خيوط الذهب والفضة، وبالرغم من اختلاف المكانين شكلا وجوها إلا أنهما متقاربان من حيث بناؤهما المسرحي، فالمكانان يشغلهما ويتنفس فيهما أشخاص مجردون من سماتهم الذاتية، إنهم بالأصح شخصيات يمثلون أشخاصا لهم امتدادهم خارج المكان والزمان.

ولكن المقارنة بين فاتحة الملحمة والمشهد الأول للملك، لا تقتصر على توصيف المكان والأشخاص بل تصل إلى الموضوعة التي تؤسس الحدث المسرحي بجملته، فالملك يشعر بالضجر واعتلال المزاج، ويريد أن يعذب الناس والبلاد بمساعدة الوزير، وعبود الغاوي يشعر بالوهن والضعف، ويريد أن يحدد قواه بمساعدة الخادم، والملك يذهب إلى المدينة ليعذب بشعبه، وعبود يذهب إلى القرية ليعذب بأهله، وإلى هنا تتوقف المقارنة بين ملحمة السراب والملك هو الملك، فيما يتعلق بفاتحة الأولى وأول مشاهد الثانية.

فالوزير في الملك هو الملك ما هو إلا أداة طيعة في يد الملك يقبل مرغما بلعبة هذا الأخير، أما الخادم في ملحمة السراب، فإنه شيطان متمرد حتى على رغبات سيده، متحد لكل ما هو عادي أو عُرْفِي... إنه مفستوفيلس الذي أوحى لفاوست بالرحيل بعد أن وقّع معه ميثاقا بالدم، ووعد به بأن «يطوف به في دنيا الشهوات حتى يخرج من حالة اليأس التي تردى فيها» (2) إننا أمام الشيطان الذي خدم سيدين متوالين، بعد أن خدم فاوست الذي يريد مطلق المعرفة ومطلق المتعة، وها هو الآن في خدمة عبود الغاوي الذي أصابه الوهن ودب في كيانه التعب، إنه يعشق معلمه طالما أن هذا الأخير يدق على صدره، ويؤكد أن في صدره يوجد صخر لا قلب «في تلك الليلة الجليدية، بدت لي قاسيا كالмас، صلبا كالفلولان، لم يكن في رأسك أو هام، ولم يكن في قلبك شفقة أو حنان. كنت تنادي، وكنت تشع، ولم يكن بوسعي أن أتجاهل هذا النداء المشع لاسيما وأني كنت أجتاز وقتا من الضجر والخمول» (ص 8).

ولكن إذا كان خادم عبود الغاوي يشبه شيطان فاوست، بل إنه مفستوفيلس نفسه، فإن الغاوي لا يشبه فاوست إلا من خلال علاقته مع الشيطان وحسب، فرغبات عبود تختلف تماما عن رغبات فاوست. وإذا تركنا جانبا المقارنة بين شيطان

فاوست وشيطان عبود، فذلك لأن سؤالاً ملحا وأنيا يطرح نفسه في فاتحة المسرحية، يمكن صياغته على النحو التالي: ما رغبات عبود الغاوي؟ إنها وإن كانت تتكئ على رغبات فاوست في القصة الشعبي، وتبتعد عن رغبات فاوست غوته ومارلو، فإنها رغبات لا تحمل في طياتها سوى الشر والأذى والخراب إلى الآخرين، ولعل هذه السمات الشيطانية ليست حكراً على الشيطان وحده، بل إن ثمة شياطين أبراراً في الخيال الشعبي. إن عبود الغاوي، المتكوّن من مفعول وفاعل في آن معا ... من عبود في يد الخادم من جهة، وغاوي يقع الآخرين في حباله من جهة ثانية، لا يمكن اختصاره في شخص إنسان أو شيطان. إنه أكبر وأشمل من كونه إنساناً وشيطاناً، إنه نظام له سننه ومؤسساته ودولته ... إنه النهج التخريبي، من حيث هو أداة مفعولية تستمد قوتها من تعلقها بعالم التحدي والخرق والتمرد والسحر. هذا العالم الذي يصيرها أداة فاعلة، لذا فإن الإحالة الشيطانية في المسرحية ما هي سوى دلالة ساطعة للنظام التضليلي الجديد، فالشيطان الجديد هو «هذا النظام التابع والخادم للسلطة الأجنبي، الذي امتص ماء الحياة من شعبه ونهب خيراته، وحول البلاد ملهى للأجانب والأثرياء، وسوقاً للتبديد والاستهلاك (...)» إن الأعياب الشيطان معقدة، ولا أستغرب أن تكون إحدى أعيابه سلسلة طويلة مترابطة الحلقات، تبدأ من مكان بعيد وتنتهي بنا، ولكن إذا كانت الدولة، وهي إحدى صنائع الشيطان، هي التي تفعل بنا ذلك، فهل تستطيع أن تقاومها؟» (ص 142).

إن للجوء الكاتب إلى عالم السحر والأساطير والتنبؤ والدين ... هدفاً جوهرياً واحداً، هو الإبلاغ عن أمور خارقة تفوق كل ما هو إنساني وواقعي، فاستهل المسرحية بالفاتحة ذات الإحياء الهيئي، ثم يطلب عبود من الخادم بإخراج ما لديه من خلاصات السحرة، وتأتي من بعد إشارة الخادم إلى أسطورة فاوست طالب المعرفة الكلية. وتُختتم الفاتحة بتساقط ورقات الزهرة الصفراء للتنبؤ عن وقوع الخراب. ويستهل الكاتب مشهده الأول ماتحا من الأسطورة ومستفيداً منها لمعالجة الهم والآن، فمریم الملقبة بالزرقاء (إحالة إلى الأسطورة العربية زرقاء اليمامة) تتنبأ بالأشياء قبل وقوعها «كان آخر ما أبصرت هو داء الهواء الأصفر، أبصرته قبل شهرين من حلوله وأبصرت أنه سيزهق أرواحاً كثيرة» (ص 10).

ولكن الزرقاء في هذا المشهد تبدو عاجزة عن التنبؤ وتترك فاطمة الموعي تتنبأ بأذى عبود الغاوي الذي سيلحق هذه المرة برباب ابنة ياسين الشاعر. إلا أن وظيفة هذا المشهد تبقى الإخبار عن عودة عبود الغاوي إلى القرية وما أن يفعله خلال هذه العودة إلى قرية قتل المال نفوس رجالها.

وتحول هذه الوظيفة الإخبارية حوار الزرقاء وفاطمة، المركب من مجموعة من الأسئلة والإجابات والمداخلات التأكيديّة إلى مجرد تمهيد سببي للمشهد الثاني الذي يصف بيت ياسين وصفاً روائياً أكثر منه مسرحياً. إذ إن سعد الله لم يعد يلتفت في نصوصه الجديدة إلى الإمكانية الإبداعية والتقنية للمخرجين والفرق المسرحية ... أصبح يكتب كما يرى هو، وليس كما يرى غيره، وذلك لمعرفته الأكيدة أنه كلما تغلغل في توصيف تفاصيل الحياة، كلما اقترب من جوهر الفعل المسرحي، وما على المخرج والتقنيين المسرحيين إلا أن يمتلكوا عيوناً ترى الأشياء ببصيرة العارفين. ولعل هذه

الرؤيا الونوسية هي التي حيرت المسرحيين الذين أحبوا تقديم نصوصه الجديدة. إن المسرح بالنسبة لونوس في التسعينات لم يعد هذا المكان المؤطر الذي يشغله المتفرج والممثل، إنه مكان أكبر من الواقع وأوسع من الخيال. من هنا تتبدى دلالة عنوان المسرحية، فالملحمة حكاية يمتزج فيها العادي بالخارق، ويختلط الواقعي بالمتخيل، ويتحاور البشر مع الآلهة، ولعل أهم ما يمكن أن تحمله هذه الكلمة بعيدا عن الحكاية، هو الإدهاش والنوسان بين تصديق المادة المحكية وتكذيبها.

وأما السراب «فهو ما تراه نصف النهار لاطئا بالأرض كأنه ماء أو شجر وليس بهما. الكذب... الخداع» أي ما يمكن أن يرى دون أن يكون ملموسا، أو ما يصدق دون أن يكون حقيقيا، أو لنقل رؤية المتخيل.

وتندرج حكايا الملحمة ضمن هذه الثنائيات المتناقضة، وتتوضح قصص الواقعي والغرائبي بأسلوب يجعل المتلقي وكأنه رأى كل شيء من دون أن يقبض على شيء. ففي بيت ياسين الشاعر والمغني، ثمة مجموعة من المواويل (القصص) التي تعيش متلازمة بالرغم من تناقضها الصارخ، موال الفقر والتعثير الذي يؤثث البيت ويقدمه ضحية مسوغة لشهوة عبود الغاوي وعبث شيطانه... وهناك موال الأصالة وذكريات النقاء والصفاء، الذي يغنيه ياسين على ربابته، وتستسيغه ابنته رباب، فالربابة ورباب جذر واحد. وثمة موال الرذيلة والفجور الذي تعزفه فضة، فكيف يتنفس الطهر والعهر في مكان واحد، وكيف يتوافق الذل مع النبل؟ بل كيف يتحول العهر إلى طهر ويتبدل الذل إلى نبل؟ إنها طقوس عجائبية لا تسوغها إلا الكتابة المسرحية، والواقع الذي يتفوق على المسارح تبديلا وتغيرا وخيالا.

فالشاعر ياسين الذي يحب الربابة والمواويل، ويكره هذا الزمن اللئيم الذي يغدق خيراته على اللثام والمهرجين ويضن بها على الطيبين والشعراء. ياسين الذي يرفض أن يبيع ربابته وربابه، ويهدد فضة براقعة دمها بعد أن قسّلت براقعة دم بكارتها في ليلة الزواج وتحول هذا الأمر إلى سيف إذلال بيد فضة.

«فضة: أنسيت ليلتنا الأولى، حيث مزقت العروس بكارتها بهذا الإبهام، وسهلت عليك دخولها؟ حاولت العروس ليلتها أن تجنبك الإذلال، وأن تجعلك تستوي رجلا بين الرجال... لا... خير لك أن تطوي على ما لديك، وأن تنسى الموال الذي تهددني به. ياسين: اكشفي كل ستر، وقولي ما تشائين، لا أخشاك... لا أخشى بذاعتك، ولا أخشى سفاهتك، لكن أقسم لك، ولست بالذي يقسم جزافا، سأرتكب جريمة لو مضيت في هذا المشروع» (ص 17).

هذا الياسين الذي ما أحترم النقود يوما، وما آمن بمقولة خبي قرشك الأبيض ليومك الأسود، وقع في حبال الغاوي، وأصبحت صورة الشيطان تتحول إلى صورة ملاك منقذ. وراح ياسين يدافع عن عبود ويدفع عنه الأقاويل والنمائم، ليتحول إلى ياسين المسحور ثم المهزوم ثم الساقط سقوطا مريعا في يد الغاوي، فتمزقت أوتار ربابته ولم يعد قادرا على إصلاحها إلا بمساعدة جسد رباب.

ياسين: كان ذلك حمقا مني، لم أكن أعرفه إلا من القيل والقال، ونمائم الناس. أما الآن بعد أن عاشرت هذه المدة كلها، فإني واثق أنني لا أرميك إلى المجهول، بل أرتب لك مستقبلا، يرفل بكل ما يتمناه الإنسان، المال والدلال والرفاهية» (ص 123).

المجنون هو من يزوج ابنته لعبود الغاوي	(ياسين)	لن يكون هذا الزواج إلا على جثة واحد منا
	↓	
فلوس الغاوي تقبر الفقر	أيوان محمد القاسم	كلام الغاوي يسر القلب
	↓	
	وعود الغاوي	
	↓	
	الخبية	
	↓	
	الديون	
	↓	
	السقوط (بيع الربابة)	
	↓	
	الخراب (بيع رباب)	

ولكن إذا كانت خطا ياسين قد انحدرت إلى الحضيض، فإن شريكته ونقيضه، زوجته فضة كان لها سيرورة معاكسة، فلقد بدأت بالحضيض وارتفعت إلى نقطة انطلاق ياسين.

http://Archive.beta.Sakhrit.com		
	↑	
	التخلص من الرغبات والشهوات	
	↑	
	العزلة والحجاب	
	↑	
	هجر العشيق	
	↑	
الربابة = بطيخة	فضة	الفسق والخيانة
	↑	
	بيت ياسين	

وتأتي رحلة رباب حتمية منطقية بين رحلتي ياسين صاحب الاسم الديني الذي تخلص عن طمأنينته لينغمس في المادة والديون، وفضة صاحبة الاسم المادي التي تخلص

عن أحلامها الذهبية وارتمت في عزلتها مؤمنة بالعناية الإلهية التي خلصتها من أفاعي رغباتها وصارت رباب كتلك الجارية الفرعونية التي لا حول ولا قوة، إلا أن تكون ضحية لخير أهلها ... أو يعتقد أنها خير لإرضاء العناية الإلهية والتغلب على الفقر، وإذا كان النيل يرتوي بعروسه ويفيض خيرا، فإن فيضان الغاوي بعد أن يحصل على رغبته، يأتي سيلا جارفا من الشر والخراب.

ويصيب هذا التحول معظم شخصيات المسرحية، ولربما لم تكن هذه الشخصيات بحاجة إلى عودة الغاوي، كي تتساقط أقنعتها وبالتالي فإن حديث التحول يتحول إلى حديث كشف ومواجهة، فالشيخ عباس الذي يخشى في الظاهر مخالفة الشرع، فإنه لا يخشى في الباطن إلا أن يكون الشرع عقبة في طريق مصالحه ... فباسم القناع الديني يروج الغاوي، ويسوقه على أنه رجل حريص على الأصول ويبغي الزواج على سنة الله ورسوله، ويسعى إلى رضى الأهل قبل رضى البنت ... بل إنه يسوغ للغاوي شراء الفتيات والعبث بأجسادهن لمدة محدودة ثم التخلي عنهن باسم الشرع.

«باسم: نعم يا شيخ ... ما دامت جيوبه متخمة بالمال فلماذا لا يراعي هذه الشكليات، كلنا نعرف أن المسألة في جوهرها، ليست أن يتزوج، ويكمل نصف دينه بل أن يشتري البنت كي يستمتع بها خلال زيارته، ثم يرميها لمصيرها.

الشيخ عباس: ربما، إلا أنه يفعل ذلك كله في حدود الشرع» (ص 19).

وبصفته الدينية يحاول التأثير على الناس لبيع أراضيهم للغاوي

«ضعوها في رقبتي، ووزرها علي» (ص 54).

وبأسلوب الترغيب والترهيب المنسجم مع وضعه الاعتباري (يقنع) محمد القاسم بأن لا يقف في وجه مشروع الغاوي.

«لكني خشيت أن يؤذيك عنادك، وأن يتغامز الناس ويقولوا هذا من عرقل المشروع، وحرمانا خيره ... وبالمقابل، يقضي الحق أن أعترف إن الرجل لم يظهر ما يشينه حتى الآن ... وهو يحمل لك ودا واحتراما ويتعشم أن تتعاونوا في محاربة مظاهر التأخر، وبناء ما يحقق التمدن والتقدم ...» (ص 60).

وبصفته الدينية ينبري للناس بخطبة غاوية ظاهرها خير وباطنها شر يختتمها بجملة من الدعوات والابتهالات لعبود الغاوي، تظهر خطورة الشيخ الذي يتستر وراء الدين ... إنه مشهد النفاق والخداع والكذب والرياء ... والسراب ... الذي يحضر لمشهد البغاء والعهر والمجون الذي يجسده الشيخ عباس بامتياز.

الشيخ عباس: أتذكرين ذلك اليوم في المخزن، حين جللني العرق، وتبلل شاش عمامتي؟ كان ذلك غريبا، كان كالرويا، المكان غريب، والزمان عجيب، وأنا كالمأخوذ اكتشف بهاءك، وكأني أراك لأول مرة في حياتي إنها ساعة غريبة تغير كل شيء بعدها، كنت أعلم أن التعلق بهذا البهاء ذنب ومعصية، وكنت كلما ازددت علما، ازددت تعلقا، وفلت أمري من يدي، وعرفت أن هذا الحب قدر لا يرده دعاء أو صلاة (...). إني أحب من وهبني الحب، حتى ولو كان الشيطان نفسه» (ص 139).

فالشيخ عباس لم يتحول إذن ... إنه يعيش صحيحا داخل جلده بعد أن نزع قناع الدين والإيمان الذي تستر خلفه طويلا ... فهو لا يشبه في هذه الحال ... محمد القاسم الذي اجتاحه طوفان الغاوي وبدّله ... فمن اعتقاده بأن الشرع في جوهره لا يقر أن

يستغل المرء غناه، وأن يتزوج على نية فاسدة، وهو - في ذلك يختلف عن الشيخ في استنطاق جوهر الأمور لا قشورها - إلى مما نعتة ببيع أرضه لعبود الغاوي وحث الناس على الممانعة ويتحول إلى راضخ لحكم الغاوي بل ومروج لمشروعه لا تقل خطورته عن خطورة الشيخ عباس، ومن رفضه القاطع لفكرة زواج أديب الناطور من ابنته إلى قبوله بل سعيه وراء هذا الزواج:

«محمد: أما زلت تريد ابنتي زوجة لك؟

أديب: وسأظل أريدها حتى الممات.

محمد: إذن ضع يدك في يدي (...) يا شيخ! دعنا نقرأ الفاتحة، وسيكون المختار وعبدالرحمن هما الشاهدان». (ص 122).

وهذا التحول يحصل لزوجتي عبود السابقتين زهية وكريمة... فمن فتاتين نقيتين في القرية إلى ضحيتين من ضحايا عبود الذي حملهما إلى أجواء غريبة تسحر العقول وتبلبل الكيان... إنهما امرأتان مسحورتان تماما.

كريمة: حين لمحتة في السيارة، تمنيت أن أركض نحوه، وأن أناديه خذني معك. من الصعب أن أشرح لك كيف تتناوب عليّ المشاعر. أحيانا أحس أنني أريد أن أركع عند قدميه، وأن أغمرها بالقبلات والبسمات.

زهية: ... لا... لا أستطيع أن أغضب منه، لا أستطيع أن أكرهه أو ألومه. وحتى لو علمت أنه الشيطان فسأترك الله - أستغفر الله العظيم - وأعبد الشيطان. (ص. ص. 30-31).

لقد حول عبود الغاوي حياة هاتين السيدتين إلى جحيم فتعلقتا به تعلقا أسطوريا لا يمكن للواحدة منهما أن ترد له طلبا إذا قبل - لا أن يرجعهما زوجتين - بل جارتين أو خادمتين، أو عاهرتين تنصبان الشوك معه لضحايا الجدد. وما هو ذا يتبدى الجو الأسطوري من جديد. ويطلق على واقعة الأحداث: فيظهر الخادم بشكل شيطاني ويعرض على زهية وكريمة بضاعته «إني أعرف أسرار الشهوة والغواية منذ آدم وحتى يومنا هذا. لدي فنون إذا تعلمتها المرأة صارت قدرا لا يقاوم، وملكة يترامى الرجال كالمسوسين تحت قدميها. سأجعل كلا منكما فتنة يدوخ ويغرق فيها أشد الرجال زهدا وإرادة» (ص 33).

وتقومان بدورهما وتوقعان وجهاء القرية وشيوخها ورجالها في مصيدة الرذيلة والشهوات التي حاكها الشيطان الخادم لمصلحة المعلمين المتمثلين بشخص عبود الغاوي. إن عودة عبود الغاوي التي عنونت الفصل الأول وتنبت الزرقاء بالمصائب المصاحبة لهذه العودة في المشهد الأول، زلزلت القرية، وهزت كيانات الناس وأيقظت شياطينهم. وأشعلت فتنا في كل مكان فها هو ذا يوسف يحول دكانه الصغيرة إلى مخزن للخناعة، ويقبل الذل والهوان ويتبدل من عاشق مغرم بزوجته إلى نذل جبان غير عابئ إلا بأرباحه وإرضاء معلمه عبود الغاوي.

«فاطمة: لا شيء. أستحي أن أقول. كان السيد علاء يجرب بنظالا، يدور أمام المرأة، ويجرر في الكلام... كما تساوي القبلية من هاتين الشفتين، وكما تساوي اللمسة من هذين النهدين... ثم مد يده، قل لي هل كان ينبغي أن ابتسم له؟

يوسف: أعترف أن هناك زبائن يتجاوزون حدودهم، ويتصفون بالوقاحة. وفي

عملنا ينبغي أن يتعلم المرء كيف يكون واسع الصدر، لين العريكة (....) وجهك فتان إذا انفرجت أساريره، وأنا أعلم أن لديك من الفطنة، وسعة الحيلة ما يجعلك تواجهين أصعب المواقف دون خشونة» (ص. ص. 82، 83).

وترفض فاطمة العذبة والرضية هذا الوضع الجديد الذي قلب كيان زوجها، ثم تمضي في حال سبيلها بعيدا عن يوسف الذي قبل بأن تتحول إلى راقصة في مواخير الغاوي، وتتضم إلى بسام الذي لم يجرفه التدهور الذي أصاب القرية والناس، وتباركهما الزرقاء التي تبصر أكثر من الجميع ولكنها عاجزة عن فعل أي شيء في مواجهة (ملحمة السراب) التي ترويه دون أن يقف معها سوى فاطمة وبسام ... بل إن أهل القرية يحاصرونها ويضربونها لأنها توعدتهم بالأهوال.

«أبصر عاصفة رهيبة تتقدم، والناس طفل وحيد في العراء، ليس هناك من يحميه وليس هناك ملاذ يلجأ إليه، والعاصفة الرهيبة ترمجر وتتقدم (....) سافر عبود الغاوي ومعه قرينه الشيطاني وأحلى صباياكم باع كل شيء من المخزن إلى المجتمع (...) نهب الأراضي والأموال» ص (165).

وقبل أن تختنق الزرقاء وينقطع صوتها، تخبر الناس بأن قوما يقتل أنبياءه لا يمكن إلا أن يكون ليله طويلا، ولم يغير موقف فاطمة ويوسف من الأمر شيئا، فهما صوتان غريبان وحيدان ضئيلان لم يستطيعا أن يخلصا الزرقاء التي جمعتها من هلاكها، كما أن صوت ولدها أمين لم يستطع أن ينمو ويتكاثر، بعد أن قتله أخوه مروان.

إنها مجموعة صغيرة من الأصوات بعثرها الخراب، فخنق بعضها وشتت بعضها الآخر، ولم تستطع أن تصرخ في وجه هذا الانفتاح الذي داهم هدوء الناس وطمأنينتهم، وكياناتهم.

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

الهوامش:

- (1) سعد الله ونوس، الملك هو الملك، دار ابن رشد، بيروت 1980م، ص 15.
- (2) غوته، فاوست، ترجمة، د. عبدالرحمن بدوي، من المسرح العالمي، الكويت، العدد 1989، 232، ج 1، ص 127.

الخصائص المميزة للمعالجة الدرامية لأوديب



ARCHIVE

أوديب ملكاً.. وعودة الغائب

ماذا يفعل الكاتب المعاصر عندما يريد أن يقدم معالجة جديدة لإحدى الأساطير تحمل رؤياه الخاصة وتخدم العصر الذي يحياه؟

ولكي نجيب على هذا السؤال، ومن منظور فن الكتابة المسرحية، سيقوم الباحث بتقديم دراسة للفروق الجوهرية بين معالجاتي سوفوكليس، والدكتور فوزي فهمي لأسطورة «أوديب»، من خلال مسرحيتي «أوديب ملكاً» للكاتب القديم، و«عودة الغائب» للكاتب المعاصر، ونود أن ننبه أن التفسير أو الرؤية الجديدة التي نقصدها ليست من أجل

• د. عامر علي عامر
المعهد العالي للفنون
المسرحية / الكويت

اعتقادي أنه مهما قرأ هؤلاء الكتاب عن الأساطير اليونانية، وزودوا أنفسهم بمعلومات تفيدهم في هذا المجال، إلا أننا لا يمكن أن نغفل أهميتها والتأثير بها، بالإضافة لشهرتها ونقلها وتمثيلها بجميع اللغات في أنحاء العالم. وربما يرجع ذلك أيضا لأن سوفوكليس «يفهم الرابطة التي تربط الأسطورة بالشعيرة الدينية ويدركها على حقيقتها بعكس يوربيديس الذي تجاهل تلك الرابطة تجاهلا تاما. ذلك أن يوربيديس كان يستخدم الأسطورة والشعيرة استخداما ساخرا ولاغراض يجري وراءها عقله، بينما سوفوكليس، استخدمهما استخداما عاطفيا فيه قدر كبير من الإيمان بسلطان الآلهة» (2)، «ومما يشهد ببراعة هذه المسرحية» أن أرسطو اتخذها أعظم مثال على المأساة حين كان يتلمس شواهد على صدق رأيه في كتابة «فن الشعر» فحوار هذه المسرحية لا تجد فيه سطرا واحدا من غير ضرورة.

ولم تترك المسرحية فرصة متاحة لخلق التوتر العاطفي إلا انتهزتها، وكانت العناية الكبرى فيها كما كانت في الكترا أنتيجوني برسم الشخصيات مثل كريون رجل الحاشية الأمين، وجوكاستا الأم والزوج، وأوديبوس النبيل الشهم على أنه المصاب بحدة المزاج العنيد المندفع المتهور» (3).

البناء الدرامي لمسرحية أوديب ملكا: تبدأ المسرحية بالطاعون، وأهل طيبة يجلسون أمام قصر أوديب طالبين منه أن يرد عنهم هذا البلاء الذي يقضي على الزرع والبشر والحيوان ويهلك المدينة كلها فيرد عليهم أوديب بفخر.

أوديب: «قد رأيت يا أبنائي أن أسعى إليكم بنفسي لأعلم خطبكم، ولا أنتظر

التغيير فقط، إنما التفسير الجديد للأسطورة يجب أن يأتي من كاتب موهوب مدرب على الكتابة، يحمل فكرا معينا، وتفسيرا خاصا لأسطورة ما. هذا التفسير المفترض أنه يساهم في إيقاظ الوعي لدى الجماهير من خلال الفكر الجديد المطروح في المسرحية.» وفي الحقيقة أن الأساطير اليونانية لاتزال موردا سخيا لكتاب الدراما في العالم بأسره لأن القيم الإنسانية الرفيعة لا تحدد بوطن، ولا تتقيد بتاريخ لأنها فوق حدود الزمان والمكان. ولا يعني هذا أن الأساطير تنطوي في ذاتها على معان لا نهاية لها. وإنما يعني أن كتاب المسرح الذين يستطيعون - من خلال ثقافتهم وتفسيراتهم، ورؤاهم الخاصة - أن يستلهموا من ينابيعها الثرية. معاني لا نهاية لها. ولم يقصر هذا التراث نفعه على المستلهمين من أصحابه القدامى فحسب، وإنما بقي يوحى للراغبين من الفنانين والشعراء ومؤلفي الدراما بالأفكار والأطر الشكلية مما حقق للثقافة الغربية طوال مسيرتها، جوانب خصبة في فنونها وآدابها» (1).

وهناك عدد كبير من الكتاب في جميع أنحاء العالم اتخذوا من الأساطير أوعيه لصب أفكارهم ورؤياهم الخاصة مثل هنري دي مونترلان، أندريه جيد، جان كوكتو، جان بول سارتر، وجان أنوي، يوجين أونيل، وآخرين.

أهمية مسرحية «أوديب ملكا»: أعتقد أن كل الكتاب الذين كتبوا عن أسطورة أوديب قد تأثروا بشكل أو بآخر بمعالجة سوفوكليس لهذه الأسطورة. وقد يكونون ابتعدوا عنها قليلا أو اقتربوا منها، وربما اختلفوا لكن أثرها باق في كل هذه المعالجات، وهنا تكمن أهميتها، وفي

إن صدقتني(8).

لكن أوديب لا يتركه لحاله، بل يلح عليه أن يتكلم «إننا نستحلفك بالآلهة لا تحرمنا من علمك، فإننا نتوسل إليك ونستجير بك»(9) ومع ذلك رفض تريزياس أن يقول الحقيقة التي يعرفها ويخبره بأنه لن يعلم منه شيئاً، فيحتد أوديب ويغضب بسرعة، ولا يحترم كبر سن الرجل ويخاطبه: «أنت يا شر الأشرار(10) بل يتسرع باتهام تريزياس بأنه مدبر هذه الجريمة حتى لو لم يقتل بيديه فلا يجد الشيخ بداً من إخفاء الحقيقة ويخبر أوديب بأنه رجس هذه الأرض ووبأؤها وقـاتل «لايوس»، ويرفض أوديب كل ما جاء على لسان تريزياس ويبلغ قمة غضبه وتكبره عندما يقول لتريزياس «ليس للحقيقة شأن عندك فأنت أعمى في عينيك وأذنك وقلبك».

تريزياس: أتعيرني بذلك يا مسكين وغدا يعيرك به من لم يعيرك به من قبل.
أوديب: إنك تعيش في ليل متصل ولا تملك أن تضرنني ولا أن تضر أحداً ممن يرون النور(11).

ولا يكتفي أوديب بهذا بل تذهب شكوكه لكريون، فيعتقد أن الحسد قد أعماه، وجعله يشارك في هذه المؤامرة ضده، وأنه هو الذي بعث بتريزياس ليدعي هذه الافتراءات.

أوديب: تأمر عليّ كريون خفاء، وكان صديقي الوفي منذ ولت الملك، ولم يبتغ شيئاً فوق أن ينزع الملك مني. فدفع هذا الحاوي المشعوذ الماكر الذي يباع ويشترى، والذي لا يبصر إلا حيث يجد الزرع(12).

ثم يبدأ في التفاخر بنفسه، وبما أنجزه عندما قضى على «أبو الهول». كل هذا يؤكد على أن الكاتب يضع فكرته الرئيسية - كبرياء أوديب - أمام عينيه من أول لحظات

حتى يأتيني بنبؤكم رسول.. أني أنا أوديب الذي بلغت الأفاق سمعته»(4) ويخبرهم بأنه قد أرسل صهره «كريون» لمعبد دلفي ليتقصى الحقيقة من أبو لون وعندما يحضر كريون نلاحظ تأدبه ولياقته عندما يوجه حديثه لأوديب فيبادر بسؤاله هل يتكلم أمام الناس أم يدخلان القصر؟ لكن أوديب يأمره أن يتكلم أمام الناس.

أوديب: «تكلم على الملأ.. أني أهتم لبلائهم أكثر مما أهتم لنفسي».

كريون: سأقول ما سمعت من نبوة أبولون - أن أبولون أميرنا يأمرنا صراحة أن نقص عن أرضنا رجسا يعيش فيها ولا تطعمه فيستفحل فيها.

أوديب: بأي شيء نطهر الأرض؟ وما شأن هذا البلاء؟

كريون: أنه يأمرنا أن ننفي القتاتل أو نطهر القتل بقتل مثله، وهو يقول إن الدم المسفوك هو الذي أفسى الطاعون في المدينة(5).

ويقرر أوديب أن يبحث عن قاتل لا يوس، «وهذا القرار يعتبر نقطة الهجوم في المسرحية»(6) بعدها يتطور الحدث وينمو ويتصاعد، فيلتقي أوديب بالكورس المكون من أشراف المدينة، ويطلب منهم أن يخبروه بقاتل لا يوس فيدلوه على تريزياس، كونه عرافاً يرى الغيب.

منشدة الكورس «اني أعرف عرافاً يرى الغيب كما يراه قوييوس أبولون أنه تريزياس من سألته عن شيء فسيجد الحقيقة»(7).

ولكن عندما يأتي تريزياس العراف الأعمى يطلب ممن أتوا به أن يعودوا به إلى بيته، فهو يعلم مرارة الحقيقة إن قالها أمام أوديب.

تريزياس: «ردني إلى بيتي واحتمل أنت قدرك واحتمل قدري فذلك أيسر لنا

الطريق ذو الشعب الثلاث. وبعد أن يستمع أوديب إلى ذلك يصاب بالربع ويسارع بسؤالها.

أوديب: ومتى حدث ذلك؟

جوكاسيا: ظهر ذلك في الأيام التي سبقت ولايتك على هذه الأرض، وقد نادوا بذلك في المدينة.

أوديب: سبحانك يا زيوس ماذا دبرت لي (١٥).

إن بدلا من أن تخفف جوكاستا على زوجها كما تصورت، زادت من حيرته، وبدأت تكشف عن أمور لم تقصدها، وهذا أزداد من تصاعد الحدث وتقدمه للأمام، لذلك بدأ يسأل أوديب عن شكل لايوس وهيئته، فأخبرته بأنه كان أشيب الشعر، وقريب الشبه منه. وبعدها يبدأ أوديب في الاعتراف بأصله - الذي يعرفه - وبأنه قد هرب من كورنثة عندما علم بنبوءة قتله لأبيه وزواجه من أمه وقد هرب كي ينجو من هذا المصير، بينما هو في الحقيقة يقترب أكثر من تحقيق النبوءة، ويطلب أن يحضر الخادم الذي شاهد مقتل لايوس ليشهد أمامه إن كان قد قتل هو لايوس أم لا؟ وبينما أوديب يقف حائرا يبحث عن أصله وحقيقته، يدخل الرسول الذي جاء من كورنثة، ليخبر أوديب بموت بوليبيوس وأن الشعب قد اختاره ملكا لهم، ومن خلال حديثه مع الرسول تتضح مخاوفه من تحقيق النبوءة أو جزءا منها، فما زالت أمه «ميروبه» على قيد الحياة، ويرفض الذهاب لكورنثة، ويندهش الرسول لرد فعل أوديب ويخبره بأنه ليس ابنا لبوليبيوس وميروبه، إنما هو - أي الرسول - قد وجده طفلا منذ سنين طويلة في وديان الكايثرون المورقة، وأنه هو الذي أعطاه للملك بوليبيوس الذي لم ينجب أطفالا ورباه واعتبره كابنه.

المسرحية عن طريق الفعل الدرامي وردود الأفعال لديه، وهذا التكبر وحدة المزاج وسرعة الغضب الذي يتميز بهما أوديب سوفوكليس، جعلت تريزياس لا يرحمه، لذلك أخبره بكل الحقيقة بأنه قاتل لايوس وزوج أمه وأخ لأبنائه، وبعد هذا الكلام يقف الكورس حائرا بين مصدق وغير مصدق، فأوديب تولى الملك بعدما حقق نصرا كبيرا وهم يحبونه ويحترمونه وليس من السهل عليهم تصديق ما قيل عنه، ثم يأتي كريون لينفي أمام الناس تهمة التآمر التي رماها به أوديب، لكن أوديب لا يتراجع بل يتمادى لدرجة أن يصف كريون بالخيانة. كريون: «يجب أن تزن رأيي أيضا في نفس الميزان الذي تزن به رأيك». أوديب: إنك خائن (13).

وأمام هذا التسرع والعناد من أوديب، وقذفه لكريون وتريزياس بالتهمة نجد الحكمة والاعتزان في شخصية كريون، فهو لا يرد الإساءة بالإساءة، بل يدعو أوديب أن يفكر في الأمر، ولا يسرع في حكمه، ويقسم بأنه لم يفعل شيئا ضده لكن أوديب يصر على نفيه أو قتله، وتتدخل جوكاستا عندما تأتي وتطلب منهما أن يذهب كل منهما إلى داره حتى تنتهي لحظات الغضب بينهما، وتتأكد حكمة كريون عندما يقول لأوديب: «يظهر أنك عنيد شديد إذا استبد بك الغضب، ومن كانت لهم طباع كطباعك كانت نفوسهم أشق عليهم من كل شيء (14)».

وأرادت جوكاستا أن تهدئ من روع أوديب عندما علمت أن تريزياس قد اتهمه بقتل لايوس، فأخبرته بعدم تصديقها للنبوءات ودلت على ذلك بأن لايوس لم يمت بيد ابنه، إنما قد قتله قاطع طريق، ثم أخبرته بالمكان الذي قتل فيه زوجها، وهو

ينفي نفسه في وديان الكيثررون الذي اختاراه له والداه مقبرة له منذ ولادته.

الصراع الدرامي:

والمتأمل في تراجيديا أوديب، يجد أوديب في صراع مع القدر ولقد حقق القدر النبوءة التي أكد فيها أنه سوف يقتل أباه ويتزوج أمه، ولو أنه حاول الهروب من كورنثة، حتى لا يحقق النبوءة، وليبتعد عن مكان الجريمة. وعلى الرغم من ذلك فإن هروبه لم يمنع تحقيق النبوءة، وإذا بالقضاء ينتصر على أوديب في النهاية، ويكشف له نفسه وحقيقته عارية، ويحقق القضاء القاسي في عذاب أوديب، فلا يكشف له عن جريمته، بل يجعله هو الذي يبحث بالحاح عن قاتل لا يوس، فإذا به يكتشف أنه هو نفسه القاتل وليس فقط إلى هذا الحد، بل إنه ابن لهذا القاتل وابن لتلك التي يشاركها فراشها» (18).

الخطأ التراجيدي: الخطأ التراجيدي عند أوديب سوفوكليس هو الغرور والتكبر الناتج من حدة المزاج وسرعة الغضب، وقد ظهر ذلك في عدة مواقف، فقد وضحت هذه الصفة فيه عندما التقى بالناس لما جاءوا إليه شاكين طالبن حلا لهذا الطاعون الذي يهلكهم، وظهر غروره أيضا عندما ثار على تريزياس، وعندما تسرع باتهام كريون بالتأمر، وعندما ثار على الخادم وهدده، كل هذا بالإضافة إلى تسرعه وغضبه وتكبره عندما قابل لا يوس عند مفترق الطرق الثلاث وطلب منه الملك العجوز أن يتنحى عن الطريق ليتمكن من العبور فكان رد فعله هو الاعتداء على الحارس وقتل لا يوس الشيخ «إن العيب الذي يمكن أن نراه في أوديب

الرسول: قد عثرت عليك في وديان الكيثررون المورقة.
أوديب: وماذا جاء بك إلى هذه البلاد.
الرسول: كنت هناك في مراعي جبالها.

أوديب: قد كنت راعيا تعبر المراعي.
الرسول: قد أنقذتك يا بني.
أوديب: من أي البلايا أنقذتني.
الرسول: مفاصل قدميك تشهد بذلك (١٦)

إذن الرسول كان قد جاء ليهنيء أوديب باعتلائه عرش كورنثة، معتقدا أنه سوف يجلب له السعادة، بينما الحقيقة هو قد جلب له الشقاء وتغضب جوكاستا من أوديب الذي يصر على أن يتعرف على أصله، وتدخل القصر لكن أوديب يظل منتظرا الخادم العجوز الذي كان قد سلمه لهذا الرسول في وديان الكيثررون عندما أرادوا التخلص منه تحاشيا لتحقيق النبوءة ويأتي الخادم وأمام إصرار أوديب يعترف بأنه أوديب الملك هو الطفل الذي سلمه للرجل (الرسول) الآتي من كورنثة.

بعد أن تتضح هذه الحقيقة ويسري الخبر في المدينة يعلم من أحد الخدم بانتحار جوكاسته وبأن أوديب قد فقأ عينيه بعد أن شاهد جوكاسته مشنوقة، ثم تفتح أبواب القصر ليشاهد الناس مشهدا مثيرا.

أوديب: يا ويلتاه يا لشقائي، على أي أرض أحمل بلائي؟ وفي أي سماء تتطير صيحاتي، على أية صخرة تهالكت يا قدرتي.

منشد الكورس: فوق صخرة شقاء لا يستطيع أحد أن ينظر إليها أو يسمع عنها (17).

ويظهر كرم ورحمة كريون عندما يلتقي بأوديب بعد أن فقأ عينيه والذي يرجوه أن يهتم بابنيه، ويطلب منه أن

غير مصدق ما يحدث، وتجرع الأسى لما صار إليه أوديب في النهاية.

المصائر:

وتنتهي المصائر في أوديب ملكا لسوفوكليس بانتحار جوكاستا بمجرد علمها بحقيقة أوديب، فهي لم تستطع أن تتحمل أن تكون أمًا لزوجها وأوديب يفتأ عينيه ويقرر أن ينفي نفسه في وديان الكايثرون التي اختارها والداه مقبرة له عندما أرسلوه مع الخادم ليقبله هناك.. أما كريون فأصبح ملكا شرعيا للبلاد.

إن نجح سوفوكليس من خلال هذا البناء وكذا ترتيب الأحداث وبقية العناصر كالصراع الدرامي ورسم الشخصيات والجوار.. الخ في توصيل فكرته الرئيسية للمتفرج، ألا وهي كبرياء أوديب.

لنرى بعد ذلك ماذا فعل الكاتب المعاصر د. فوزي فهمي في معالجته لهذه الأسطورة وما هي التغيرات التي أحدثها كي يأتي لنا برؤية عصرية جديدة وهل هذه الرؤية عصرية جديدة وهل تأثرت بالأحداث التي عاصرت كتابته لهذه المسرحية أم لا؟

مسرحية «عودة الغائب»

البناء الدرامي:

يبدأ الفصل الأول «التعرف» بمجموعات الكورس وهي تصف لنا، كم تتمتع طيبة بالخير والحصاد والحرية، لدرجة أن أوديب الذي أنقذ المدينة من الوحش وأصبح حاكما عليها يستشير كل من يحمل الفأس ويعمل باليد.

الكورس: «لا يجلس وحده في القصر يستشير كل من يحمل الفأس

هو الكبرياء والذي أساسه الحقيقي حب الذات إلى درجة الغرور. هذا العيب الذي سيطر على طبيعته هو الذي كان سبب استرساله في شقائه» (19).

الشخصيات: مما سبق ومن خلال الخطأ التراجيدي لأوديب، ونوعية الصراع الذي دار بينه وبين القدر تتضح لنا أبعاد شخصيته كبطل تراجيدي فهو سليل ملوك.. نبيل قد حقق نجاحا ومجدا سابقا عندما قتل الوحش، تحدث له الكارثة نتيجة خطأ ناشئ عن ضعف إنساني لا يشعر به إلا بعد وقوع الكارثة، وأوديب سوفوكليس اعتقد أنه من المؤمنين بالآلهة والنبوءات فبمجرد أن استمع للنبوءة من إحدى العرافات هرب من كورنثة ليتجنب تحقيقها، وعندما حضر كريون من دلفي أراد أن ينفذ وحي الآلهة بالبحث عن القاتل كي ينجي المدينة من الشر.

أما شخصية كريون عند سوفوكليس فهي شخصية متزنة، تتميز بالحكمة والتأدب في الحديث، كما أنه مؤمن بأوديب وشجاعته، ووضحت رحمته بأوديب عندما فقا عينيه.

تريزياس ورغم كبر سنه وضياع النور من عينيه إلا أن شخصيته جاءت قوية وقابل حدة أوديب بحدة أشد منها، فقد واجهه بالحقيقة أمام كل الناس عسى أن ينقذ المدينة من الرجز كي يتخلصوا من الطاعون.

أما جوكاستا فهي مسالمة وظلت تطرد من خيالها شبح النبوءة، وأوحت لأوديب بعدم تحقيقها، وموقفها هذا أعطى أملا لأوديب في بعض لحظات المسرحية، وهذا بالتالي أضفى نوعا من التشويق على الحدث، وهي كزوجة كانت وفيه ومحبة لأوديب، وكانت تتمنى حياة هانئة. وبالنسبة للكورس فظل يؤيد أوديب

من يعمل باليد

من يستحم بالعرق» (٢٠)

ونتيجة ذلك التف حولہ الناس
وأحبوه وشجعوه فيقول الكورس:

«مضى عصر العبيد

نحن هنا نحمي أوديب

نحمي نظام أوديب» (٢١)

من الواضح إذن أن أوديب نجح في صنع نوع من الازدهار للناس وجمعهم حوله، واهتم طبقة العاملين والفلاحين الذين يزرعون بأيديهم، وجعلهم مستشاريه، لكن هذا أقلق كليون الطامع في الحكم، لذلك عندما شاهدناه مع تريزياس وجدناه مضطرباً ملولاً يريد أن يتخلص من أوديب بأقصى سرعة، لكن تريزياس المتآمر مع كليون ضد أوديب يبدو أكثر مكرماً فيحاول أن يهدئ من نيران الحقد التي يشعر بها كليون تجاه أوديب حتى لا يكشف أمرهما، ويطلب منه الصبر ليتم التخطيط السليم ويأتي الوقت المناسب للقضاء عليه، ونعرف من لقاء هذين المتآمرين، أنهما كانا قد أرسلتا سبعة رجال لقتل لايبوس، وبهذا يؤكد الكاتب على وحشية هذين المتآمرين ويؤدي هذا تلقائياً لعدم تعاطف الجمهور معهما، ويذهب تعاطفه مع أوديب الحاكم الديمقراطي الذي يشرك الشعب في الحكم، ويحاول أن يحقق الخير والرخاء لهؤلاء الناس البسطاء بينما كليون الطامع في الحكم لا يهتم الشعب فيقول «أنا لا أريد حبها.. بل أريد طاعتها» (22).

ونستفيد أيضاً من هذا المشهد بعض المعلومات التي تؤكد لنا حب الشعب لأوديب بسبب الشروعات الكبيرة التي يقيمها من أجل الناس ويتابعها معهم بنفسه في الحقول والمصانع، كما أن هذا الديالوج يكشف عن حقيقة الأبعاد النفسية

والاجتماعية والمادية لهذين المتآمرين.

تريزياس: انظر إلى الأمور يا كليون نظرة المتفحص الدارس لا نظرة الحاقد فقط.. لا تجعل الحق يطمس الحقيقة أمامك الليل كل الليل لا يمكن أن يخفي أعمال أوديب على الناس.
كريو: وكأنني بك تريزياس قد فقدت الأمل.

تريزياس: آمال الرجال كبار يا كليون ويقضون العمر كله في تحقيقها وليس رجلاً ذلك الذي لا يقدر أولاً مشقة الطريق لتحقيق آماله.. القضاء على أوديب ليس سهلاً.. الحرب ضد هذا الصنف من الرجال ليس بصب للعنات» (23).

وعندما تلتقي بأوديب نجد الوسواس قد ملأته ويسأل نفسه عمن يكون؟ ومن الرجل الذي قتله؟ ونعلم من خلاله أنه قد هرب من كورنثة ليهرب من النبوءة التي أفادت بقتله لأبيه وزواجه من أمه، حيث أنه كان يعتقد بأنه ابن للملكها بوليبيوس وأمّه ميروب إذن الكاتب المعاصر يتمسك بالخيوط الرئيسية للأسطورة.

أوديب: من الرجل الذي قتلته خلف الحدود، ومن تلك التي تزوجتها؟ هل يمكن أن يكون هناك ثمة ارتباط، سخفاً لتلك الوسواس التي تتغذى على تقاليد الأمور.. فلأعانق اختياري لأحقق لجماهير طيبة حلم الحياة تلك هي قضيتي ولا شيء سواها» (24).

ويؤكد المؤلف في كل لحظة من لحظات المسرحية على وفاء أوديب للشعب، وتقانيه في خدمته، ونشعر بذلك من خلال الديالوج الذي تظهر فيه جو كاستا حبها لزوجها أوديب.

جوكاستا: «يمضي الليل كله أو يكاد وأنت عن فراشي بعيد، بين جموع الناس تتصدر أو في ربوع طيبة تجوب بين

يمزجون الزفرات بالدموع، وفي الصدور
تدوي صرخات حرمانهم، ويخوضون مع
ذلك معركة المصير في وطن لا يملكون فيه
سوى الأمل، ويصر على أن يعيش من أجل
اليوم الذي تستوي فيه كل حقوق البشر،
ويعلن بأنه سوف يخوض المستحيل من
أجل تحقيق هذا الحلم.

من هذا يتضح أن الكاتب العصري
يقدم «أوديبا» اشتراكيا بطبعه، ديمقراطيا
في ممارسته للحكم، لذلك لا تتركه القوى
المعارضة لينمو ويطور من إمكانيات
شعبه بل تبدأ في المقاومة العلنية له
ولأفكاره، ويبدأون بحرق المحاصيل التي
سهرت عليه أيادي الفلاحين أياما
وشهورا، كي ينتقموا من أوديب، والمتلفين
حوله من البسطاء الطيبين، أيضا من
خلال لقاء أوريغانيا بجوكاستا يزداد
تعرفنا بشخصية أوديب فنعلم منها شيئا
من أخلاقه، فهو لا يعمل من أجل نفسه،
بل ينسأها ويعمل فقط من أجل الآخرين.
أوريغانيا: هو في تاريخ طبية ليس له
مثيل.. ملك يدفع بعيدها عنه المنافع
الشخصية وينترع الثروات من الأرض لا
لنفسه، بل لكل الناس أمر لم تعتده
طبية» (28).

وفي إحدى لقاءات أوديب بكريون
يظهر لنا التناقض الحاد بين نظرتهم
للشعب فكريون يقول: «إن ما أسوقه هو
حصاد تجربة عشتار.. فأنا من بيت حكم،
ألقت التعامل مع هذه الجماهير.. أنهم لا
يثقون بنا.. أنهم يعلمون أننا فوقهم نحن
غيرهم.. وهم أعداء لمن يحكم.

أوديب: ذاك أمر يتوقف على من يحكم
وكيف؟

كريون: هذا لا بهم.

أوديب: هذه نقطة الاختلاف يا كريون (29)
وتتضح تماما فكرة الديمقراطية التي

حاملي الفؤوس تفجر الأرض ينبض
الرخاء، ولكن يا حبيبي البيت دونك لا
يطاق والقلب لا يهجع إلا حين إليه
تعود» (25).

وأوديب فوزي فهمي واع بحركة
التاريخ، وبالتركيبة الطبقة لهذا المجتمع،
وبهؤلاء الذين يتربصون بالفقراء
الرافضين لحركته التنموية والديمقراطية.
أوديب: أسفي مليكتي على هذه العيون
ذات البريق الذي يخبو خوفا من القلاع
وممن يسكنون القلاع من يريدون للناس
الخنوع ويسمعونهم صلصلة
القيود» (26).

ويتضح الفرق الأيدلوجي الكبير بين
جوكاسته الطبية المتعطشة لأحضان
زوجها.. وتلك مشكلتها.. وأوديب الذي
يسبق زمانه ويحمل هموم الفقراء الذي
يرى حقهم في الحياة الكريمة، والحوار
التالي يكشف عن رصده الدقيق للصراع
الطبقي الموجود في مجتمع طبية.
أوديب: بأن هناك من يشقون طوال
أعوام العمر ولا يجدون الوقت لكي
يلتقطوا الأنفاس.. للنفاس وبالفأس
يعيشون لا يكادون يجمعون خبزا يكفي
النهار ويردون في الصمت بلسم الجراح.
وهناك من يحكمون الكون.. أصحاب
الصولجان والقصور والثراء أولئك الذين
لا يعرفون الجهاد، من يلبسون الحرير..
ويعيشون في حضن النعيم فوق جباههم
توضع التيجان» (27).

اذن هذا الحوار وغيره يكشف لنا عن
قدرة أوديب التحليلية لرموز مجتمع
طبية، فيعتقد أن هناك من يعيشون في
الثراء والنعيم، وهناك من يعيشون ضحايا
لحلم الثراء، وهناك أيضا من يعيشون على
حافة الحياة بالكاد، لذلك قد وهب حياته
لتحقيق أحلام الناس البسطاء الذين

يسعى أوديب لتحقيقها من خلال الممارسة الحقيقية للحكم من الحوار التالي:

كريون: كل ما نرجوه من أهل طيبة أن يتركونا نعمل.. ليس عليهم أن يروا في أمور السياسة والحكم.

أوديب: كلا كريون.. بل يجب أن يشاركوا معنا فالذي نصنعه بحكمنا هو صياغة حياتهم ولن أسمح بأن يكون هناك جسم مقطوع عن أهل طيبة.. يمنح نفسه مهمة حكمها.. الليل الطويل الذي كانت فيه طيبة والذي نحاول اليوم أن نهزه لن نخرج منه سوى بجموع هؤلاء الناس (30).

وإيمان أوديب فوزي فهمي بالديمقراطية يجعله لا يؤمن بالملكية وتوريث الحكم لأبناء الملوك فيقول لكريون «ليس كل من يولد ملكا يصلح للحكم واسأل كريون التاريخ فكم دفعت الظروف إلى العروش بأناس هم أطفال كبار أو مجانين قد يصلحون لأي شيء إلا سياسة الجماهير (31).

ويتضح في هذا اللقاء الفرق الكبير بين وعي أوديب فوزي فهمي وكريون المتأمر فالأول يؤمن بأن الوعي ضرورة للشجاعة لكن كريون يؤمن بأن الآلهة تتولى حماية الناس وقد نجح المؤلف في أن يدير صراعا ماديا وفكريا حادا بين أوديب وكريون، ولا بد أن يتعاطف المتفرج العصري مع أفكار أوديب، فهي أفكار تحررية كانت تنادي بها كثير من أجهزة الإعلام في مصر في الستينيات والسبعينيات من هذا القرن، بل ان قضية الديمقراطية كانت إحدى الركائز الأساسية في خطب الزعيم عبدالناصر عندما انتهى الكاتب من كتابته للمسرحية عام 1968.

ولقاء كريون يطور الأحداث، فلأول مرة يعرف أوديب أنه قاتل لا يوس عندما تلقى معلومات منه عن شكل لا يوس ولون العباءة التي كان يرتديها والطريق ذي الشعب الثلاث الذي قتل فيه.

ويستمر المؤلف في التمسك بخيوط الأسطورة ولا يخرج عن نطاقها ويربط بمهارة بينها وبين رؤيته الواقعية للحياة المعاصرة، فنجد أوديب عندما يعود مهموما لمخدع زوجته جوكاستا لا يرحمه هذا اللقاء، بل يزيد من اشتعال النيران داخله، ويجعله يقترب أكثر من حقيقته، فقد وجدها حزينة بسبب ذكرى ميلاد ابنها الذي ولدته، ثم تخبره بحكاية وصول النبوءة من معبد دلفي، وبدلا من أن تستمر جوكاستا في السرد ولرغبة المؤلف في التقليل منه وزيادة حجم الدراما، يلجأ لاستخدام ما يعرف (بالاسترجاع)، ليجسد لنا على المسرح ما حدث لأوديب أيام ولادته وانزعاج الناس من هذه النبوءة لدرجة أن الجميع يتفق على التخلص من الطفل ليحموا بذلك مليكهم لا يوس من هذا المصير. في نفس الوقت يدافع المؤلف عن بطلته جوكاستا بطريقة غير مباشرة عن طريق تجسيد آلامها وتوسلاتها وحسرتها وتمنعها عن قتل الطفل، وبذلك يكون الكاتب قد ضمن تعاطف الجمهور مع هذه المرأة، وخاصة أنها سوف توافق أوديب على أفكاره فيما بعد، وفي هذا اللقاء يعترف أوديب لجوكاستا بحقيقته وأنه هو الطفل الذي قتل أباه وتزوج من أمه، ويحكي لها قصة هروبه من كورنثة وينتهي هذا الفصل «التعرف» بحيرة أوديب وجوكاستا ودهشتهم مما يحدث لكن هذه الدهشة لا تستمر كثيرا فقد قرر عدم الانسحاب من الحياة وأن يصنع مستقبل الناس

الطيبين.. أهل طيبة.

أوديب: لن أدع العمر يضيع في باطل
وسأُنسى كل الأحزان، قد تكون الحياة
المقبلة محفوفة بالأخطار غير أنها دون
ذلك لا معنى لها وقد لا تكون (32).

ويرجو من أمه أن تكون عوناً له
فتوافق جوكاستا أن تكتم عذابها هي
وأوديب في سبيل تحقيق الحياة الكريمة
لشعب طيبة بل لمواجهة الذين يتآمرون
ضد هؤلاء البسطاء.

أوديب: لقد قبلت حكم هذه البلاد وذاك
ما قبلته بإرادتي وهو ما أنا عنه مسؤول
أتجاوز في سبيل ذلك شرخ حياتي
لأخلصه من أسر القيود.

جوكاستا: سأرفض يا ولدي طريق
الدموع وأشيد معك في طيبة ألف
دار (33).

ويتبين لنا مما سبق أن جوكاستا
فوزي فهمي لا تنتحرف فور تعرفها على
حقيقة أوديب كما فعلت جوكاستا
سوفوكليس التي انتحرت بعد سماعها
الخبر مباشرة، بل تتفهم في البداية،
الدور التاريخي الذي يلعبه أوديب في
حياة شعب طيبة، لذلك توافق على أن
تتحمل الأم جرحها من أجل إسعاد
الجماهير لتكمل مع ابنها حلم أهل طيبة
البسطاء والفقراء، وتتجلى عظمة أوديب
بوعيه الكامل بتحديه للقدر ويكفي له
شرف المحاولة. لذلك يستمر في عقد
لقاءات مع الشعب ويتفق الجميع على
الاستمرار والمواجهة من أجل حاضر
سعيد، ويعقب هذه اللقاءات، لقاءً من نوع
آخر، فهو لقاء المتآمرين، ويظهر من خلال
حديثهما أنهما فعلاً كل شيء من أجل
تحطيم أوديب، حرقاً الحقول حطماً
السدود وأنهما ينقضا على أهدافه قبل أن
يسعى إليها، لكنه يعود وينتصر، من أجل

ذلك يقرر تريزياس أن يلجأ لأسلوب
المكيدة، بواسطة شراء بعض النفوس
الضعيفة في مجلس العمل ضد أوديب عن
طريق إعطائهم بعض الوعود بالشراء أو
النساء، ويعتقد أنه بهذا الأسلوب سيلحق
الدمار بكل شيء، وكي يضمن المؤلف
تعاطف الجمهور مع أوديب، أتى بأحد
رجال كريون من المكلفين بمراقبة أوديب
كظله.. حضر هذا الرجل عاتباً على كريون
لما يقوم به من أعمال ضد أوديب بينما قد
وجده من خلال مراقبته أنه من أشد
المخلصين لطيبه وأعلن لكريون ندمه
وأظهر إيمانه بأوديب الذي يعمل من أجل
الفقراء، لذلك كان مصير هذا الرجل الذي
استيقظ ضميره فجأة القتل ليموت
محفوظاً بسره.

هذا الفعل الوحشي الذي ارتكبه كريون
بإعطاء الأمر بقتل هذا الرجل يتطابق مع
صفة التسرع التي تلازم كريون وتعكس
مدى الحقد الذي يشعر به تجاه أوديب
وتجمل تريزياس يحذره دائماً.
يتحرك الحدث للأمام عندما توافق
أوريغانيا على أن تكون زوجة في السر
لأوديب بعد أن أقنعتها جوكاستا بأنها قد
أصيبت بمرض خطير يمنعها من معاشرة
أوديب.

ونتابع أوديب في صراعه من أجل
التغيير والذي يعلن دهشته واستنكاره
لبعض الرافضين لمشروعاته، فهو لم يعلم
بمدى التآمر حوله، وأن كريون
وتريزياس نجحاً في شراء بعض هؤلاء
الشيوخ بهدف القضاء عليه.

أما كريون الذي شارك في تحريك
الأحداث، فهو يضع أوديب تحت مراقبته،
لينتفع بأي خطأ يقع فيه، ويلاحظ ما
يحدث بينه وبين أوريغانيا دون أن يعرف
بأمر زواجه منها سرا، لذلك يلتقي بأخته

الضياع» (35).

ويلتقط تريزياس الخيط من كريون الذي لا هم له إلا القضاء على أوديب، ويطلق إشاعة تشتعل بأقصى سرعة، مفادها بأن ما يحدث في المدينة هو تعبير صريح لغضب الآلهة، وكان لابد أن يبحث الحكماء والناس عن سبب غضبهم، لذلك تتجه كل العيون لتريزياس عراف طيبة الشهير.

تريزياس: «فوق أرضنا يا أهل طيبة تسعى خبيثة أحرزت الأرباب، دنس نهش الأكباد.. من أجل ذلك سوف لا تفارق لعنة الأرباب البشر سيظل الموت والذعر والخراب في طيبة».

كورس: كيف الخلاص إذن؟

تريزياس: في أن نبحث عن الدنس فينا (36).

ويتواجد أوديب مع تريزياس ولا يخشاه، ويرفض آراءه التي تزييف وعي الجماهير ويناقش الأمر بالمنطق والعقل. أوديب: أبها البشر أية آلهة حقا تكون تلك التي تقتل من يحمل فأسه ويعمل في حقله ولا تقتل من تعرف سره تلك خيالات تغذيها الأحقاد (مخاطبا تريزياس) تريزياس أي شيطان ذلك النوع أودع في قبضتك السكين كي تطعن؟ (37)

ويطلب تريزياس من أوديب بأن يرحل عن طيبة، ويشدد الصراع بينهما فأوديب فوزي فهمي لا يؤمن بالخرافات ولا يؤمن بالعقاب الجماعي من أجل شخص واحد، وتريزياس يريد أن ينتزع السلطة لكريون بأي ثمن ويحاول أن يزييف وعي الجماهير لكن أوديب يقاوم: «خلاصكم في أيديكم» (38)

ويتردد الناس بين مؤيد ومعارض ويتفق معه بعض الحكماء ويتمسكون به، وآخرون يقفون مع تريزياس.

جوكاستا ويستفزها ويخاطبها كامرأة تشتاق لحضن زوجها الذي يتعد عنها ويهملها، ويرتمي في أحضان أوريغانيا، فقد شاهدهما أكثر من مرة.

كريون: «صفت عيني رؤية الزنديق يطارح أوريغانيا الغرام كل مساء ولشهرين بطولهما أرقبه في صمت الليل وهي في حجرته أوريغانيا الحلوة الناضجة ابنة العشرين ربيعا» (34).

ونلمح ذكاء المؤلف في بناءه للأحداث عندما يجمد المشهد الذي يجمع بين كريون وجوكاستا، ويضيء المشهد على أوديب وأوريغانيا، وكأنهما يشاهدان بنفسهما هذا اللقاء، وهذا يدل على قدرة الكاتب في تطويره لتقنيات السينما واستخدامها في المسرح، وقد نجح المؤلف في توصيف هذه التقنية في توصيل ما يريد وبطريقة مبتكرة ومقبولة.

هذا المشهد وهذه المشاهدة المستفزة والجارحة لكبرياء جوكاستا كامرأة بالإضافة لاتهام كريون لأوديب بالنزقة جعلت جوكاستا تبوح بالسر الذي وضعه أوديب بين يديها وطلب منها أن تكتمه بين ضلوعها من أجل طيبة.

في الفصل الثالث.. الطاعون، نجد الكورس يعلن منذ البداية عن موت كل شيء بعكس الفصل الأول الذي بدأ بالحصار، وربما يرجع ذلك لأن أوديب كان حرا، ولم يتمكن منه المتآمرون بعد، لكن بعد أن أحكموا قبضتهم عليه، بدأ كل شيء يذبل ويموت ورغم كل شيء يظل أوديب متماسكا قويا في أصعب الظروف. أوديب: «لا يجب أن نجتري الآلام ونترك غرسنا هكذا ينهار كل شيء ضاع يمكن أن يعود فيما عدا الإنسان، لا قيمة تعدل الإنسان سوى الإنسان.. لا يجب أن يسقط رخيصةا هكذا في هوة

المسرحية.. حقيقة أوديب الذي هزمته أو كادت أن تهزمه، وقد تكون نسخة 67 في مصر إذا ربطنا المسرحية بالأحداث المواقفة لكتابة المسرحية.

وبعد أن ينهار جدار الثقة بين أوريغانيا وأوديب، تبدأ قوة جوكاستا في الانهيار ولا تستطيع أن تتحمل عيون الناس وحديثهم بعد أن عرفوا بفضيحتها لذلك تقدم على الانتحار. لكن رغم فقدان ثقة أوريغانيا، وانتحار جوكاستا فما زال أوديب يكافح ويحمل سلاح العلم ضد الجهل والتخلف الذي يترك كل الأشياء للقدرة.

أوديب: «أنا لا أحارب أشخاصا، مطلب عمري أن أغير طريقة حياتكم.. أبذل تفكيركم أنا لست أسعى لاسقاط تريزياس من منصبه كما يتصور بعضكم بل أن أخلق الوعي فيكم» (40).

لذلك عندما يتساءلون عن وغد طيبة الذي شرب من لبن أمه وضاجعها في نفس الوقت وقتل الأب، يعترف بأنه هو الذي فعل ذلك، لكنه ينفي أنه سبب الوباء، بل يعترف بأن خطيئته هي إخفاء الحقيقة عنهم.

أوديب: «حجب الحقيقة عنكم هو خطيئتي وهي التي أدفع اليوم ثمنها» (41). ويشعر أوديب بالسعادة عندما يكتشف الشعب مؤامرة تريزياس ويرفضوه، ويسعد أيضا عندما يرفضوه حاكما لهم بسبب إخفائه الحقيقة عنهم، ويعتبر هذا الرفض نصرا أكيدا لمبادئ الديمقراطية التي تسعى لتحقيقها طوال حكمه لطيبه.

أوديب: «فلتصنع طيبة مصيرها ولتمارس حريتها، ولنعلم أن أمامها الطريق غير مفروش بالورود.. أيها الطيبون أنا لا أخاف إجماعكم أنتم

ويعود الكاتب لطريقته المبتكرة في بناء الأحداث، فنجد كريون يشاهد أوديب مع أوريغانيا.

أوريغانيا: (لأوديب) أجبن أنت تكلم أغثني.

أوديب: ها هي الكلاب تأكل من لحم الإنسان ولكن لن أنحني لأي إعصار فما على النفس أخاف.

كريون: يباهي بما ارتكبه من ذنوب، أي فتون

«تضاء حجرة جوكاستا»

وتوجه أوريغانيا سؤالها الحائر لجوكاستا

أوريغانيا: جوكاستا مليكتي.. أجيبني أنت دفاعا عنه.. عن نفسك.. أين ما كنت من أجله تبذلين.. تكلمي فأنت لا تملكين الآن حق صمتك، لا بد أن تتكلمي.. انظري كم تحقد بنا من عيون يثيرون في النفس المخاوف وشرفنا ينتهكون.. أجيبني.. جوكاستا: مظلومون بنيتي مظلومون. تريزياس: من مكانه في المعبد «دموع الخجل المر.

كريون: أي رجل يواجه ما هو فيه» (39) هذه الديناميكية في تحريك الحدث، جاءت بسبب تمكن الكاتب من التقنيات الحديثة للعرض المسرحي، فالديكور المركب الذي اعتمد عليه وأشار إليه في ملاحظاته والذي يحتوي على عدة أماكن وبخاصة في توظيف الإضاءة وتغييرها وتباين درجاتها للانتقال من مكان إلى آخر كل ذلك ساعده في الوصول إلى هذه الطريقة المبتكرة في بناء الأحداث وتدقيقها وسرعة إيقاعها واهتمام المؤلف بهذه اللحظات كان مركزا على أوريغانيا وهي الشخصية التي أضافها فوزي فهمي، وربما يرجع ذلك لأنها تمثل جيل الشباب الذي أفزعته الهزيمة أو الحقيقة في هذه

والقدر صراعا آخر بين الإرادات، إرادة أوديب الذي يبني ويعمر بواسطة الديمقراطية ومشاركة الشعب في الحكم ليحقق العدل الاجتماعي من جهة، وإرادة كريون وتريزياس المتآمرين اللذان يهدمان من الجهة الأخرى وهدفهما الوحيد هو حصول كريون على الحكم، ويستمر هذا الصراع من أول لحظات المسرحية حتى نهايتها.

وبالنسبة للشخصيات، فهناك تغييرات جوهرية قد حدثت في الأفعال التي تقوم بها كل شخصية، وأول ما يلفت النظر، شخصيتا كريون وتريزياس المتآمران على أوديب منذ أول لحظة في المسرحية، فكريون طامع في الحكم يريد أن يقصي أوديب عن العرش بأقصى سرعة، وتريزياس يشارك كريون في التآمر لكن بطريقة تؤكد على تمتعه بالدهاء والمكر أكثر من كريون الذي يبدو متسرعاً في بعض اللحظات الذي يحس فيها بانتصار أوديب والتفاف الناس حوله أما أوديب فوري فهمي ديمقراطي في ممارسته للحكم يسعى لتحقيق العدل الاجتماعي بين الناس، ويستشير كل من يحمل الفأس.. لديه قوة بصيرة، وقدرة على العمل وصلب الإرادة لا يلين لأي إعصار. أوديب هنا يعتبره المؤلف حاكماً يسبق زمانه في العدل، ونظرته للمستقبل وقد اختصر الزمن لأهل طيبة، اختصر زمن التخلف ليصل بهم إلى طريق الحياة الكريمة والتقدم.

أما الخطأ التراجيدي عند أوديب فوزي فهمي، فيمكن في إخفاؤه لحقيقته عن الناس بعد أن علم بها، إخفاء الحقيقة عن الشعب يعتبر جريمة في حق الديمقراطية والاشتراكية التي سعى أوديب لتحقيقها، لذلك كان يجب أن يسقط في النهاية،

ترفضوني، وهذا حقكم كي لا تبقى حريتكم وهما وشعارا مرفوعا ولكن الانتصار الحقيقي هو أن تستمروا بهذا القدر من الشجاعة في ممارسة حريتكم أمام مواقف أخرى مماثلة على أن يزداد وعيكم» (42).

يتضح من خلال دراستنا للبناء الدرامي لمسرحية عودة الغائب، أن الكاتب المعاصر قد قام بتغيير في ترتيب الأحداث، فمثلاً سوفوكليس بدأ بالطاعون لكن د. فوزي فهمي بدأ مسرحيته بالتعرف ثم القرار، وجاء بالطاعون في الفصل الثالث.

أيضاً اعتمد سوفوكليس في بنائه الدرامي على التعرف والانكشاف من خلال الرسول والخادم وكانت وسيلته السرد، لكن الكاتب المعاصر استفاد من التقنية الحديثة في السينما وما يسمى بالمونتاج السينمائي في بنائه للأحداث، والعودة للماضي عن طريق «الاسترجاع» لتجسيد الأحداث بدلاً من سردها، ففي أحد المشاهد جعل كل الشخصيات الرئيسية تتحدث وهي بعيدة عن بعضها متفرقة في عدة أماكن.. أوديب في حجرته، وأوريجانيا في حجرة جوكاستا، وكريون في حجرة تريزياس لكن الكل يشترك في ديالوج واحد منسق مع بعضها ومكتمل المعنى ويؤدي إلى تطور الحدث.. ويمكن الكاتب من تحقيق ذلك عن طريق توظيفه الجيد للإضاءة وتغييرها وتباين درجاتها وألوانها لخدمة الدراما.

الصراع الدرامي:

جاء الصراع الدرامي في مسرحية «عودة الغائب» متنوعاً، فأضاف الكاتب المعاصر للصراع التقليدي بين أوديب

المصائر، أن تختلف الرؤية في المسرحيتين رغم أنهما تنطلقان من أسطورة واحدة، فإذا كانت الفكرة الرئيسية «لأوديب ملكا» هي كبرياء أوديب، فتحقيق الديمقراطية والعدل الاجتماعي بين الناس هي الرؤية الجديدة للكاتب المعاصر، أو هي الفكرة الرئيسية التي غيّر من أجلها كل العناصر لتتسق مع فكرته أي رؤياه الجديدة وأعتقد أنه قد نجح في توظيف هذه الأسطورة القديمة لخدمة قضية عصرية تعاني منها كل مجتمعاتنا العربية.

الهوامش

- 1 - حمادة (إبراهيم) - من حصاد الدراما والتفكير - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة سنة 1987 ص 38.
- 2 - فرجسون (فرنسيس) - فكرة المسرح - ترجمة وتعليق: جلال العشري - مراجعة وتصدير دريني خشبة - سلسلة الألف كتاب الثاني 33 - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة سنة 1986 ص 20، 21.
- 3 - نيكول (الأرديس) - ترجمة عثمان نويه - المسرحية العالمية - الجزء الأول - وزارة الثقافة والارشاد القومي - الإدارة العامة للثقافة - القاهرة - التاريخ بدون ص 69.
- 4 - سوفوكليس، ترجمة د. علي حافظ - مسرحية أوديب ملكا ص 33.
- 5 - نفس المرجع السابق ص 37.
- 6 - أجرى (لاجوس) - ترجمة دريني خشبة، فن كتابة المسرحية - دار سعاد الصباح - الكويت سنة 1997 - ص 328.
- 7 - أوديب ملكا: مرجع سابق ص 44.
- 8 - نفس المرجع السابق ص 46.
- 9 - المرجع السابق ص 47.

وأعتقد أن هذه النهاية تعتبر نهاية سياسية، لتكون عبرة لكل حاكم على مدى كل العصور.

وبالنسبة للمصائر، فقد اختلفت أيضا في عودة الغائب، فأوديب لم يفقأ عينيه كما فعل في مسرحية سوفوكليس، بل انتابته لحظة سعادة عندما شاهد الشعب يرفض المؤامرة والمتآمرين ويفرض اختياره هو حاكما لهم بسبب إخفائه الحقيقة، وهذه السعادة التي غمرت قلب أوديب الصلب، جاءت لشعوره الداخلي بانتصار مبادئ.. الديمقراطية التي علمها لشعبه ومارسها معهم.

ورغم أن جوكاستا انتهى مصيرها بالانتحار، إلا أنها لم تنتحر بعد علمها بحقيقة أوديب مباشرة، لكن بعد أن وافقته على أفكاره وعملت معه وكتمت عذابها بين ضلوعها من أجل إسعاد أهل طيبة، ولم تنتحر إلا بعد إطلاع كريون على الحقيقة، فهي لم تتحمل نظرة الناس لها لذلك أقدمت على الانتحار. أما الحكم فلم يؤول إلى كريون، وهذا يتوافق مع الفكر الديمقراطي المطروح في المسرحية. يؤخذ على البناء الدرامي لهذه المسرحية «التطويل» في الكثير من المشاهد والمنولوجات مما ولد بعض الملل، بالإضافة لتعمد المؤلف كتابة لغة متكلفة جاءت عبئا على الموقف الدرامي.

الرؤية الجديدة أو الفكرة الرئيسية:

كان من الطبيعي بعد هذه التغيرات التي حدثت في البناء الدرامي وترتيب الأحداث والتغيير في شبكة العلاقات، وأفعال الشخصيات وخوارها الذي تنطق به ويعبر عن أفكارها وطبيعتها، واختلاف التراجمي وتتنوع الصراع، واختلاف

- 38- مسرحية عودة الغائب مرجع سابق ص 123 .
39- مسرحية عودة الغائب مرجع سابق ص 132 .
40- نفس المرجع السابق ص 146 .
41- نفس المرجع السابق ص 148 .
42- نفس المرجع السابق ص 155 .

المراجع والمصادر

- 1- الأردايس نيكول، ترجمة عثمان نويه- المسرحية العالمية- الجزء الأول- وزارة الثقافة والارشاد القومي- الإدارة العامة للثقافة- القاهرة التاريخ بصون ص.
2- د. إبراهيم حمادة: من حصاد الدراما والنقد- سلسلة دراسات أدبية- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة 1987 .
3- فرنسيس فرجسون: ترجمة جلال العشري، مراجعة وتصدير دريني خشبة- فكرة المسرح- الألف كتاب (الثاني) رقم 33- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة بالاشتراك مع دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد سنة 1986 .
4- لاجوس اجري، ترجمة دريني خشبة- فن كتابة المسرحية- دار سعاد الصباح- الكويت- الطبعة الأولى سنة 1993 .
5- د. نوى فهمي: المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة سنة 1986 الطبعة الثانية .
6- سونوكليس: ترجمة علي حافظ، مسرحية أوديب ملكا- سلسلة المسرح العالمي رقم 35- الكويت سنة 1972 .
7- د. فوزي فهمي: مسرحية عودة الغائب- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة.

- 10- المرجع السابق ص 47 .
11- المرجع السابق ص 49 .
12- المرجع السابق ص 50 .
13- المرجع السابق ص 61 .
14- المرجع السابق ص 63 .
15- المرجع السابق ص 66 .
16- المرجع السابق ص 79-80 .
17- المرجع السابق ص 93 .
18- فهمي (فوزي): المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة- الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 1977- القاهرة ص 31 .
19- المرجع السابق ص 32 .
20- المرجع السابق ص 13 .
21- المرجع السابق ص 13 .
22- المرجع السابق ص 20 .
23- المرجع السابق ص 21-22 .
24- المرجع السابق ص 24 .
25- المرجع السابق ص 25 .
26- المرجع السابق ص 26 .
27- المرجع السابق ص 26-27 .
28- المرجع السابق ص 33 .
29- نفس المرجع ص 36 .
30- نفس المرجع ص 37 .
31- مسرحية عودة الغائب مرجع سابق ص 38 .
32- مسرحية عودة الغائب مرجع سابق ص 66 .
33- مسرحية عودة الغائب مرجع سابق ص 68 .
34- مسرحية عودة الغائب مرجع سابق ص 103 .
35- مسرحية عودة الغائب مرجع سابق ص 112 .
36- مسرحية عودة الغائب مرجع سابق ص 120 .
37- مسرحية عودة الغائب مرجع سابق ص 121 .

أثر آرتو

في حركة الإبداع المسرحي الحديث

• عبد القادر منلا

لقد سجّل أنتونان آرتو Antonin Artaud (1896 - 1948) في تاريخ المسرح المعاصر كإحدى الدعامات الأساسية، وكان علامة فارقة في تاريخ تطور الفن المسرحي، وبشكل خاص في مجموعة أفكاره ورؤاه التي استطاع الرعيل المسرحي التالي أن يحول معظمها إلى واقع عملي على مستوى الكتابة (النص)، وعلى مستوى الإخراج (العرض)، أي أن تأثير آرتو في المسرح الحديث كان تأثيراً مزدوجاً، حيث استخلصت كل فئة - من أفكاره -، ما أمدها بالكثير من الرؤى، وفتح أمامها مدى واسعاً وغنياً لإنتاج أشكال ومضامين مختلفة عما كان سائداً.

وقد أجمعت معظم الدراسات على هذا الأثر الذي تركه آرتو على هذين المستويين (الكتابة والإخراج) وإن اختلف الدارسون أحياناً حول حجم ذلك الأثر.

تقول د. سامية أسعد - التي اضطلعت بترجمة كتاب آرتو «المسرح وقرينه» - : «إن الغالبية العظمى من التيارات المسرحية المعاصرة مشبعة من نظرية آرتو ونابعة من كتاباته، (1) وأن القليل جداً من المخرجين المعاصرين لم يتأثر بأفكاره، وتجعل من ذلك الأثر مفتاحاً لدراساتها المهمة حول موقع آرتو في المسرح المعاصر، حيث اعتبرت أن الجماعات والمدارس المسرحية - التي تنتمي إلى أفكار آرتو - تنتشر في أوروبا وأمريكا وفي كل مكان في العالم تقريباً.

وتصف د. سامية أسعد آرتو بأنه «أسطورة» (2) وذلك لما تركه خلفه من أفكار كانت بمثابة «الإشعاع» الذي أضاء الطريق لكثير من المسرحيين لكي ينشئوا مدارس ومناهج أصبح لها شأن عالمي بفضل من أطروحات آرتو ونظرياته. وتطرح د. سامية أسعد مسألة تعتبر

مسرح العبث أو اللامعقول Absurd، وعلى الرغم من أن مصطلح العبث يعود إلى الفيلسوف الفرنسي ألير كامو -Ca-mus في كتابه «أسطورة سيزيف» حين وصف قيام سيزيف بعمل متكرر ولا جدوى منه (جر صخرة إلى قمة جبل مع علمه بوقوعها ثانية، بقصد وصف حالة الإنسان والفرغ الذي يعيش فيه، وشرطه الوجودي القائم على الإخفاق واللاجدوى)، إلا أن الكتابة المسرحية لم تشهد مسرحية عبثية بالمعنى الكامل إلا بعد ولادة «المغنية الصلحاء» عام 1950 التي كتبها الروماني يوجين يونسكو Inesco وبعدها بثلاثة أعوام جاءت مسرحية الأيرلندي بكيث Beckett ثم تنالت بعد ذلك أعمال كتاب الطليعة هارلود بنتر Pentter وإدوارد ألبى Albee وجان جينييه Genet وفرناندو أربال Arrbal وأداموف Adamof الخ، وهؤلاء الكتاب تعتبرهم بعض الدراسات «أبناء لآرتو سواء وعوا ذلك أم لم يعوه» (4) وتضيف د. سامية أشعل بأن على الرغم من أن مفهوم العبث قد اختلف من بلد إلى أخرى إلا أن هناك مجموعة من العوامل المشتركة تجمع أولئك الكتاب تحت عباءة واحدة أهمها:

- 1- كسر القواعد والأعراف المتبعة في الكتابة المسرحية.
- 2- الابتعاد عن محاكاة الواقع أو مطابقته.
- 3- استخدام الحدث والشخصيات بطريقة جديدة تبعد عن المنطق المتعارف عليه في صياغتها.
- 4- الابتعاد عن معالجة المشاكل النفسية والاجتماعية.
- 5- اللغة لها شكل جديد، وتوظيف جديد، وتعامل مختلف. واللغة من أهم العوامل التي ارتكز مسرح العبث عليها، أو على معاداتها، ومقاطعتها والتشكيك في

جديرة بالبحث، وهي أن تأثير آرتو في المسرح الحديث تركز بشكل أكبر في مرحلة متأخرة، وأن معاصريه لم يتأثروا به ذلك التأثير الذي حدث عند الرعيل التالي من المسرحيين الذين تلقفوا نظرياته لتبدو في أعمالهم جليلة وظاهرة، وهنا نشير إلى الوصف الذي أطلقه النقاد على آرتو بأنه «نبي» ونجد في هذا الوصف تفسيراً لذلك الأثر المتأخر، حيث كانت أفكار آرتو أقرب إلى الأفكار المستقبلية، ذلك أن الفترة التي صاغ آرتو فيها بياناته وأفكاره لم يتم فيها -فيما يبدو- استيعاب تلك الأفكار، سيما إذا ما أخذنا بالاعتبار «حركة التجاذب والتنافر التي جسدها آرتو في نقده للمسرح الذي يقوم على أساس النص وعلم النفس، فقد أراد آرتو أن يخلق لغة جديدة مبنية على أساس العلامات وليس الكلمات» (3) حيث إن المجتمع المسرحي (سواء المسرحيون أنفسهم أو جمهور المسرح) لم يكن قد تخلص بعد من التراكبات التي تركها لمسرح التقليدي على مدى قرون، وكان لابد أن يمر وقت قبل أن يتم استيعاب تلك النبوءات التي طرحها آرتو وقبل أن تنضج في أذهان المسرحيين، فضلاً عن أن ظروف الحياة نفسها والتطورات التي شهدتها مرحلة ما بعد النصف الثاني من القرن العشرين كشفت عن أهمية طروحات آرتو مما دعا إلى إعادة الاهتمام به وقراءته بشكل جديد والتماس نظرياته وأطروحاته في المناهج المسرحية الجديدة على مستوى الكتابة والإخراج معا.

أولاً- آرتو، وحركة الكتابة الحديثة؛

إن أهم تأثير لآرتو على صعيد الكتابة يتجلى في تيار الكتابة الذي أطلق عليه

صلاحيتها وانسجامها وتجلت في المسرح الحديث ضعيفة عاجزة.

تشير جانيت فلانر - في تقديمها لكتاب (أنتونان آرتو، شاعر بدون كلمات) - إلى أن خبراء المسرح الفرنسي «يعلنون اليوم (1970) أن آرتو كان ذا نفوذ مؤسسي مهم بصورة مسيطرة على مسرح الأفانجارد الفرنسي، على مخرجيه، وقبل كل شيء على كتابه مثل الايرلندي بيكيت Beck-entt الذي يكتب بالفرنسية، وكتب رائعته الرصينة الفاتحة المميزة المسماة «في انتظار جودو»، وفي نفس مدرسة باريس كان هناك الكاتب المسرحي الروماني الخ صيب يوجين يونسكو Jonesco والكاتبان الأقل قدرا آدموف وأديبيري، وكان آخر المجندين الاسباني أربال Arra-bal الذي حققت مسرحيته «مقبرة السيارات» نجاحا واسعا في باريس عام 1968، والذي طور فكرة آرتو عن العرض الكونكريتي بإدخال تنافر الغمات وضوضاء زاعقة على نحو قاس كأعلى جزء مسموع للثيمة» (5).

ويتطابق مع هذا الرأي ويدعمه، ما جاء في دراسة «جورج ولورث» في كتابه «مسرح الاحتجاج والتناقض» حيث شبه آرتو بجذع شجرة تفرعت منها الدراما الحديثة «مسرحيات بكيت ويونسكو وأداموف (...) كما تفرعت منها مسرحيات جينيه وأديبيري وجان ترادييه وغيرهم من كتاب الدراما الطليعية» (6)، ويورد صاحب هذا الكتاب الوصف الذي أطلقه آدموف على آرتو في عام 1947 - أي قبل وفاة آرتو بعام - بأنه أعظم شاعر على قيد الحياة، وهذا مؤشر على المكانة التي احتلها آرتو عند كتاب مسرح العبث الذين يعتبر أداموف واحدا منهم.

وتجد الدراسات أن الكتاب الآخرين من

تيار مسرح العبث بالتحديد، تربطهم بآرتو صلات ملموسة سواء اعترفوا بذلك أو لم يفعلوا، فسعي جان جينيه إلى مسرح ميتافيزيقي ما هو إلا تحقيق لرؤية آرتو، وكذلك الأمر بالنسبة إلى اتجاهه نحو المسرح الشرقي وإدائته للمسرح الغربي الذي تدهور حتى أصبح مجرد أداة للتسلية والدعاية، وكذلك سعي جينيه إلى إعادة طابع المراسم والشعائر والاحتفالات الدينية... والربط السحري الذي قام به جينيه بين الواقع والخطر، كل ذلك مشتق عن نظرية آرتو ويبدو كأنه صدى أو ترديد لما جاء في كتابه «المسرح وقرينه وخاصة في ارتكازه إلى ما سمي نبذ بالالتصاق الأحمق بالنص»، وذلك من أجل استعادة وضع المسرح باعتباره تجربة مباشرة وذلك بالنسبة لكل من المؤدين والجمهور» (7) وكذلك الاحتفاء بالعرض المسرحي من زاويته الأساسية كصورة أو مجموعة من الصور تشابه اللغة الهيروغليفية حيث بات من العبث الاعتقاد بأن المسرحية يمكن أن تنجز مهمتها الاتصالية بشكل كامل من خلال لغة أقرب ما تكون إلى نقل محتوى الورق المكتوب لأن هذا الأمر «أشبه بقطعة موسيقية موجودة على الورق قبل أن تدب فيها الحياة بواسطة الآلات الموسيقية، ومع الأيام ترسخ الاعتقاد بأن المخرج والممثلين هم وحدهم الذين يعطون المسرحية صفاتها الأساسية حين تقفز من مستوى الورق إلى مستوى التصوير» (8).

وتعتبر بعض وجهات النظر أن آرتو أثر في الكتاب أكثر من المخرجين ف «كثيرا ما قال النقاد والمعلقون أن مسرح كل من بكيت ويونسكو مدين بالكثير لآرتو، مدين له أساسا، بمفهومه للكلام والنص، يتحدث يونسكو عن تحليل الكلام، و«دفع

المسرح إلى ما وراء تلك المنطقة الوسطى التي تقع بين المسرح والأدب، وبالتالي، طالب بإنشاء مسرح العنف واللا احتمال» (9) وكان يونسكو يتمثل قول آرتو في حديثه عن المسرح بأن الأمر يتعلق «باستبدال الكلام المنطوق بكلام ذي طابع مختلف: كلام جسماني محسوس، ويوحى بظهور كائن من قماش وخشب، ولا يجب عن شيء ويثير القلق بطبيعته، ويستطيع أن يعيد إلى المسرح نفحة من ذلك الخوف الميتافيزيقي العظيم الذي كان أساسا للمسرح القديم كله» (10)

١ - أداموف Adamof والاضطهاد

كان أداموف الوحيد من كتاب الطبيعة - الذين بدؤوا ينتجون أعمالهم الدرامية عام 1945 - الذي اعترف بتأثير آرتو عليه، ذلك أن أحدا من الكتاب الآخرين لم يعترف بهذا الأثر، ولكن الدراسات تربط ما تجلى في كتاباتهم وبين أفكار آرتو التي سبقت عليها والتي طالبت بما حققه هؤلاء الكتاب.

وتدلنا حياة أداموف - الذي فر من روسيا بعد إعلان الثورة، وعاش حياة فقر وصعلة واضطهاد - على الصلة التي جمعت أفكاره - التي هي نتاج ذلك الاضطهاد - بأفكار آرتو عن القسوة، إذ إن آرتو طرح نموذج القسوة الذي «تمارسه الأشياء ضدنا» وهو الأمر الذي عاشه أداموف في علاقته مع السلطة وإحساسه بانقلاب العالم إلى «معسكر ضخم للاعتقالات يخضع لانتباه المراقبين الدائم أو (الرقابة العليا)» (11)

وقد تجاوز أداموف مسألة التعبير عن فكرة الاضطهاد في لغة فلسفية - كما فعل

سارتر - واهتم بالبحث عن طرق لعرض الرعب الذي يثيره ذلك الاضطهاد، وهنا يمكن أن نلخص تأثير آرتو على أداموف حيث كان مرتبطا به ارتباطا جنونيا ربما يكون قد دفعه إلى العمل في المسرح.

وعلاقة أداموف بآرتو لم تقف عند حدود قراءة المسرح وقرينه، بل تجاوزت ذلك إلى علاقة شخصية فعليه نشأت بينهما بعد خروج آرتو من مستشفى العلاج النفسي وحتى وفاته، أي أن أداموف واكب آرتو ما يزيد على العامين، كانا كفيلين بأن يعمقا أفكار آرتو داخل أداموف إلى درجة أنه «استخدم فكرة مسرح القسوة لتوضيح الاضطهاد بوسائله المادية أو الجسدية» (12)، والاضطهاد الذي عبر عنه أداموف يوازي التهديد الدائم للفرد من خلال التنظيم الذي يقوم على البيروقراطية والإدارة السياسية أو العسكرية، ويفرض على الفرد التصرف بطريقة معينة وسط رقابة هائلة تعاقبه بالاعتقال إذا خرج عن قواعدها

ونموذج مسرح القسوة عند أداموف يتبدى من خلال هذا المفهوم عن الاضطهاد، وقد استطاع التعبير عنه في مسرحيته «العملية الكبرى والصغرى» *Ia grand et la petite manoeuvre* حيث مزج أداموف بين مفهوم المعتقل والحكم الشمولي والحياة اليومية، وهكذا فإن صورة النظام الإرهابي المتجانس والذي تقوده إرادة السلطة وتتحكم في معاييرته تتبدى أمامنا كنظام إرهابي يعتبر مصدر القسوة، مصدر الخطر، وكأن هذا النظام الشمولي الإرهابي لم يعد نظاما حياتياً بل أصبح مشابها لنظام القوى الطبيعية التي تسحق المشاعر والنفوس دون رحمة، أو كأنه صورة

2. يونسكو Ionesco واللغة

على الرغم من أن يونسكو لم يعترف بتأثير أفكار آرتو عليه إلا أنه أقر بتأثيره الفني على المسرح المعاصر.

والأمر الأكثر وضوحاً فيما يتعلق بآرتو على يونسكو يتجلى في تناوله للغة والكلام والنص، وهو ما دعا النقاد إلى التعامل مع مفاهيم يونسكو المتعلقة بهذا الموضوع على إنها حصيلة لانتشار أفكار آرتو وتأثيرها في صيرورة المسرح الحديث، فقد هاجم يونسكو اللغة «التي تمنح الحياة معنى وتجسد الوجود فيها، وقد بنى يونسكو فكرته هذه على أساس ميتافيزيقي» (14).

ففي مسرحية الكراسي مثلاً، يعرض يونسكو البطلين العجوزين (الرجل والمرأة) كصورة يحيط بها عالم أفرزته اللغة، ومن خلال اللغة يتضح ملمح آخر لأفكار آرتو هاهنا، وهو الخلط بين عالم الواقع وعالم الحلم، فالحوار الدائر بين البطلين اللذين يقومان بتجهيز الكراسي لاستقبال الزوار الوهميين لا يمكن ترجمته إلى كلمات مجردة، وعن طريق اللغة المبهمة يخلق يونسكو شخصياته الخيالية ذات الامتداد الميتافيزيقي معتمداً على الأحلام المترسبة في لاوعي البطلين وضيقهم ونفورهم من نمط الحياة، ويصل يونسكو إلى شكل (الفارس) الذي اعتمده آرتو في بعض عروضه، ويبلغ قمة السخرية - وهي سخرية من اللغة بالدرجة الأولى - حين يجعل من الخطيب المنتظر المكلف بقراءة وصية العجوزين، شخصاً أبكم. أي أن يونسكو يفضل ألا يعبر بالكلام حتى عما انتظره قارئه منذ أول المسرحية، وهو أمر لا يدلنا على عدم أهمية الكلمة بقدر ما يدلنا على لاجدوى

للطاعون، فالبطل في هذه المسرحية يفقد ذراعيه ورجليه وملابسه وينتهي مشوهاً لا يرتدي سوى ملابسه الداخلية السفلى، وحتى حينما يحاول البطل ملاطفة سجانه من أجل كسب تعاطفها، فإن السجانة تنقلب بدورها إلى عامل آخر من عوامل القسوة. يقول جان دوفينيون عن هذه المسرحية: «إنها قدمت صورة جادة من القسوة لم يتطرق إليها أي عرض آخر في هذا العصر، إلا أنها راحت ضحية التعقيم الإعلامي» (13).

وفكرة الاضطهاد رافقت أداموف في مسرحيات أخرى كمسرحية البروفيسور تاران، حيث نجد البطل هنا يستمتع بأداء دور المتهم متعالياً عن الدفاع عن نفسه أمام الشرطة التي تستغل هذا الموقف لإدانته، بينما هو يتخذ من هذا الموقف فرصة لممارسة رغبته المكبوتة في أن يظهر كشخصية محترمة في عيون الناس. وكذلك الأمر في مسرحية (الكل ضد الكل) التي تعرض شخصيات عادية وبسيطة من العمال والشباب لا تحمل أسماء ولكنها تحمل خصومة ما بينها تظهر في مواجهة بعضهم بعضاً بينما كلهم عبيد للطاغية نفسه.

وفي مسرحية «بينج بونج»، يصور أداموف فكرة الاغتراب التي يعيشها أفراد المجتمع وذلك من خلال الانغلاق والعزلة، وقد صور أداموف المجتمع على أنه زنزانة ضيقة تضم مجموعة من البشر، وهنا يحقق أداموف فكرة آرتو عن التجسيد المادي للفكرة، حين وضع فكرة الاغتراب في شكل مادي جسد من خلالها فعل التدمير التدريجي الذي يحيق بالإنسان بفعل النظام الاقتصادي والسياسي، ليصل إلى عدمية الوجود الخاضع للنظام السلطوي.

في إطار من الواقعية دون فصل أو تمهيد وكأنه يعود بنا إلى الأصل الفوضوي للخلقة.

وينفرد كريستوفر اينز بوجهة نظره المؤكدة لاعتراف يونسكو بتأثره بآرتو، فهو يرجع مرجعيات يونسكو إلى ثلاثة خطوط، اثنان منها متوازيان وثالثهما متقدم زمنيا ولكنه مدمج فيهما إلى حدود كبيرة وهذه الخطوط هي:

- الباتافيزيقيا (ألفريد جاري)، السورالية، انتونان آرتو.. ويصف اينز يونسكو بأنه أحد مؤسسي مسرح العبث وبأنه «أخذ منهجه عن جاري عبر السرياليين» (16) وأن أصحاب الاتجاه السريالي احتفوا بيونسكو على اعتبار أن أعماله كانت بمثابة امتداد لهم، وفي الواقع فإن هذه الخطوط الثلاثة نابعة من بعضها، فالحركة السريالية تمثلت جزءا كبيرا من مفاهيم جاري، وكان آرتو أحد أهم الناشطين في الحركة، وبهذا فإن يونسكو المتأخر زمنيا عن جاري والحركة السريالية - قد اندمجت في تكوينه هذه الخطوط لأنها أساسا خطوط غير قابلة للانفصال التام. وهكذا. كما يقول اينز. «يعترف يونسكو أن أعماله تسير في نفس خط آرتو، وذلك لأنه يهدف إلى خلق مسرح ميتافيزيقي، يسعى من خلاله إلى تغيير الوضع الميتافيزيقي للإنسان، وتغيير حاجاته من الداخل ثم الخارج وليس العكس، أي يسير اتجاه التغيير من الشخصي إلى الجمعي، هذا فضلا عن هجومه على اتجاهات البرجوازية الصغيرة التي تعبر عن ثقافة زائفة تحول بيننا وبين كل شيء، كما تحول بيننا وبين نواتنا، ويرى يونسكو أن رصد مسار هذه الثقافة الواهنة، التي تحتجزنا داخل واقع غير أصيل، أدركه آرتو، يعد من بين

ذلك التعبير بالكلمة عن الفكرة، وهو أمر لا يدلنا على عدم أهمية الكلمة بقدر ما يدلنا على لا جدوى ذلك التعبير بالكلمة عن الفكرة، وهو أمر طرحه آرتو، وأورده مارتن إسلن في مقالته عن حدود اللغة، حيث أورد جانبا من مراسلات ريفيه - آرتو المتعلقة بهذا التناقض، وجاء في خطاب ريفيه لآرتو «تقول إنك عاجز عن التعبير عن أفكارك، إذن كيف تمل الصفاء والتألق اللذين تصوغ بهما الفكرة التي تدور حول عجزك عن ذلك التعبير عن تلك الأفكار؟ (15) إن فكرة العجز للغوى عند يونسكو تعكس فكرة آرتو عن ذات الموضوع، وهو الأمر الذي دفع بيونسكو أيضا إلى تحقيق ملمح أساسي من أفكار آرتو، وهو التعبير عن الفكرة بشكل مجرد، أو تجسيد صورة الفكرة، ومن هنا جاء مسرح يونسكو زائرا بأمثلة من هذا النوع الذي يجسد الكلمات والمخاوف من خلال مجموعات من الصور الحسية الغربية مثل الجثة وعش الغراب في اميدية، وتواجد الأشياء وانتشاره في الكراسي، والفناجين في ضحايا الواجب، والبيض في المستقبل في البيض، وكل ذلك ما هو إلا صورة من اللغة الحسية تمنها آرتو وجعلته يولي أهمية خاصة للأشياء الحقيقية والمانيكان. إنها بمعنى من المعاني، صورة اللعنة التي بحث آرتو عن إبرازها عند النطق بها، أو بدلا من النطق بها، وهكذا نجد الجثة عند يونسكو تتضخم، ويتكاثر عش الغراب المعبر عن الندم...

كما أننا نلمس ظلال أطروحات آرتو عند يونسكو في مسألة التحول، تحول الإنسان إلى (خرتيت)، وهو أمر يمتد بنا إلى فكرة آرتو عن الميتافيزيقا، خاصة حين يدرج يونسكو العالم غير الواقعي

واستطاع - من خلال تأمله لهذا العالم الغريب - أن يكتشف كيف يتعايش الناس مع عالم «انتهى من الوجود وأن يتظاهروا بالتعامل كجزء من الواقع» (21) فذلك الاستخدام للقصر المنتمي إلى سياق بعيد عن سياق الحياة الفرنسية في ذلك الوقت أوحى للجميع بأنه الواقع الفعلي، وكأن هذا البناء الديني شديد خصيصا لكي يكون سجنًا...

ومع تعامل الناس مع تلك الأكذوبة فإنهم يكتبون ذواتهم، وينتشر بينهم سوء الظن والأخطاء المتبادلة في الحكم على الآخرين، والقمع الذي يمارسه كل منهم ضد الآخر، إنه نوع من تقمص الناس لأدوار متناقضة مع طبيعتهم وحقائقهم فتبدو صورهم كاذبة ومخادعة، هكذا تبدو شخصيات جينيه في كثير من مسرحياته.

وربما يقف تأثير آرتو في جان جينيه عند هذا الحد في النظرة إلى المجتمع المخادع والمزيف حيث يختلف جينيه عن آرتو في الحلول التي يراها كل منهما، ففي حين وجد آرتو في فعل القسوة، والتجاوز إلى ما هو ميتافيزيقي، حلولاً يمكن أن تغير من شكل المجتمع وأن تزيل عنه قناع الكذب والرياء، فإن جينيه يؤكد من خلال كتابته - على عدمية الوجود الإنساني ذاته، وهذا ما يؤكد دوفينيو في دراسته للخدمات، فالفتاتان «تمثلان التحول الجذري للعالم الذي يتأكد أنه في النهاية مجرد خدعة كما نتأكد أن كل محاولة لتغيير العالم هي محض وهم» (22) حيث من المستحيل - كما يرى جينيه - تغيير التدرج الاجتماعي الطبقي ولذلك يجب ألا نحلم بصورة لن نتحقق للإنسان.

أما من حيث الأدوات فكان جينيه ينضج عن مفهوم آرتو للقسوة، حيث كان جينيه

الملاحم الرئيسية في أعماله. أيضا فإن الحل الذي يطرحه يونسكو لذلك يتوازى وما طرحه آرتو في تأكيده على ضرورة كسر اللغة من أجل إعادة تشكيلها وذلك بغية ملازمة الحياة وعقد الصلة مرة أخرى بين الإنسان والمطلق» (17).

ويرصد عبدالواحد لؤلؤة مناطق أخرى في هذا الأثر الذي تركه آرتو في يونسكو، معتبرا أن أكبر أثر على يونسكو كان عن طريق آرتو، ذلك على الرغم من أن يونسكو «ذكر في مقابلة له مع هيئة الإذاعة البريطانية مسرحية «نهدا تريزياس» كواحدة من الأعمال التي أثرت فيه كثيرا، ولكن الإصرار على المناظر واستخدام المسرح بشكل مغاير، هو الذي يوصلنا إلى التأثير الأكثر أهمية: آرتو» (18).

3. جينيه Genet والعدمية

معظم أعمال جان جينيه تسعى إلى التعبير عن فكرة أساسية وهي عدمية الحياة، فالحبكات الدرامية عنده دائما تركز حول الموت، أما شخصياته فهي «مجرد أقنعة تنتظم ما هو خاو مفرغ من المعنى» (19).

لقد اهتم جينيه بالكم المرعب من الزيف والتصنع الذي يتعامل الناس به فيما بينهم، وواجه الحياة الاجتماعية الحديثة «برأي ثوري يدعونا إلى نزع القناع الذي نعيش كلنا به حتى تصبح ذواتنا الحقيقية» (20).

إن مصدر هذا الفهم للحياة الزائفة الذي وصل إليه جينيه يعود إلى واقعة في غاية الأهمية ذلك حين حولت الحكومة الفرنسية قصرا ذا طراز ديني إلى سجن، قضى فيه جينيه نفسه بعض الوقت،

لعملية إبراز العضلات والهيكل العظمي من خلال ملابس الممثلين في عرض آرتو «الشنشي». كل تلك الأفكار والملاحظات التي قدمها جينيه لعرض الستائر من (إخراج بلان) تتعلق بالعرض.

ونجد بعض المشابهات الأخرى عند جينيه وذلك في عرض الستائر، وهي مشابهات واضحة خاصة فيما يتعلق بإشارات آرتو إلى «حالات النشوة والوجد اليابانية والصينية والبالينية»، ونموذجه عن الفن الدرامي باعتباره شبكة معقدة من الرموز الفاعلة وفي وصفه للممثل باعتباره علامة محملة بالعلامات» (25).

بيتر هاندكه Handke

وقد تتابعت الأعمال ذات الصبغة الحديثة التي تحمل سمات العبث وانبتق عنها أسماء كثيرة وكبيرة لعل أبرزها فيما يمكن أن يندرج تحت طائلة المتأثرين بآرتو في مجال النظرة إلى اللغة والكلام. بيتر هاندكه خاصة في مسرحية كاسبار. أو كما أسماها القطعة الكلامية نكتشف من قراءة العمل سعي هاندكه الملح إلى كشف القوالب الاجتماعية التي يكتسبها الإنسان من خلال اللغة، وهي إحدى الأطروحات المهمة لدى آرتو، كما أنها إحدى المحاور الأساسية لكتاب مسرح العبث، وقد جعل هاندكه نصه أداة يعبر من خلالها عن تأثير اللغة على الإنسان حيث تخلق اللغة «لدى الإنسان الوعي بالذات والوعي بالأشياء والناس والدنيا ولكن اللغة تفسد على الإنسان جوهره الحق وتفرض عليه قوالب معينة تستبد بفكره ومسلكه ويظهر أثر هذا الاستبداد في المجالات السياسية والاجتماعية التي يلمح إليها هاندكه، ويعتمد هاندكه في

يرى «أن الممثلين عليهم أن يجسدوا توحش الإنسان والتوحش بالإنسان لذلك فعليهم أن يعتبروا لحظة دخولهم إلى خشبة المسرح لحظة فريدة ومتميزة من الحقيقة ذلك أن خشبة المسرح هي فضاء الحقيقة (...)» وذلك ما يمكن تفسيره على أنه يرد على نداء آرتو من أجل مسرح القسوة» (23).

ويتضح أثر آرتو على جينيه في نذ جينيه لمسرح العلبة الايطالية ومناداته بمسرح ذي أثر شبيه بالمسرح الصيني والياباني حيث يستطيع المتفرح أن يدخل القاعة ويخرج منها وأن يأكل فيها أثناء العرض.. إن الوسائل التي يتبعها جينيه في عرض أفكاره تذكرنا بالعديد من التقنيات المسرحية التي استخدمها آرتو، ذلك على الرغم من أن جينيه قرأ القليل من أعمال آرتو.

لقد رأى جينيه أن الإيماءات الدرامية لا بد وأن تكون غير طبيعية-unnatural natural وليس لها علاقة بتلك الإيماءات المستخدمة في الحياة اليومية، وكذلك فالنبرات الصوتية لا بد من تغييرها وتشويهها وتنظيمها في نغمات معقدة وشبه موسيقية تتراوح بين الهمس والصراخ، أما الجمل فيجب نطقها وكأنها عاصفة من العواء في مقابل جمل أخرى تعطي انطباعا بالتغريد، أما الممثلون فكان جينيه يتوقع منهم - في مسرحية الستائر مثلاً - أن يتحولوا إلى حيوانات، كما دعا جينيه إلى استخدام اكسسوارات أكبر من حجمها الطبيعية تحيط بها غلالة سوداء وتسقط ظلالتها على الستائر (تماما كما فعل آرتو في تصميمه لعرض سوناتا الشبح) (24)، ودعا جينيه إلى التعامل مع المكياج بوصفه قناعا يمتد ليرك أثره على أعصاب الممثلين وأوردتهم بشكل مشابه

ولقد كانت حياة بنتر متصاحبة مع الحرب العالمية الثانية وهو أمر جعله يردد مقولات آرتو حول تساؤل الإنسان عن الوجود وطبيعته «وقلقه الأساسي الذي لا يعدو أن يكون إدراكه ككائن حي لما يواجه به من تهديد بالفناء والعدم» (28).

وقد تعامل بينتر مع اللغة والحوار في النص المسرحي من ذات المنطلق الذي دعا إليه آرتو فاهتم بالعنصر غير اللفظي، ولم يكن يهتم بمنطق الحوار أو واقعيته، وفي آخر أعماله (مسرحية لغة الجبل، وهي مسرحية من ذوات الفصل الواحد) اتخذ بينتر من اللغة عنوانا للمسرحية، فالمسرحية تنطلق «كما يدل عنوانها من اللغة لا كموصل أو وسيلة تعبير وتواصل فقط بل باعتبارها موضعا شائكا وساحة صراع ضار، فاللغة هنا تتبدى في مفهوم حديث كسلاح تسلط وهيمنة وحقل صراع ايديولوجي، وغنى عن القول إن هذا المفهوم يتسق مع، بل وينبثق من النظرات الحديثة في طبيعة الثقافة واللغة» (29).

ويتضح في هذه المسرحية استخدام اللغة كعامل قهر، وكما تقول د. نهاد صليحة «لقد جعل بينتر من حرمان أهل الجبل من الحديث بلغتهم وإجبارهم على تبني لغة أخرى رمزا جامعا شاملا للقهر في شتى تجلياته» (30).

لقد دفع آرتو بكتاب المسرح إلى إنتاج نوع جديد من الدراما «تستخدم المصادر المعقدة للمسرح الحديث لتعبر عن الصيحة الأزلية، صيحة الفزع والاحتجاج» (31)، وهو الأمر الذي استمده آرتو من اضطراب العالم قبل وأثناء الحرب العالمية الأولى، وكان عاملا نبوئيا لتغيير شكل المسرح «كتابة وعرضا» طبقا للتغيرات في ظروف الحياة.

القطعة الكلامية على ملقنين يصبون على كاسبار الكلام في صورته التقليدية التي تجمدت إلى كليشوهات وقوالب فيعاش كاسبار عن طريقها العالم ومابه من أناس وأشياء، ونلاحظ أن هاندكه انتفع كثيرا من تجارب الشعراء الذين بالغوا في تحليل اللغة (....) حتى وصلوا إلى العبثية فملا التمثيلية بنماذج متنوعة تقوم في ظاهرها على التحليل اللغوي المنطقي وتتضمن في داخلها تعبيراً عن الفساد الذي أصاب اللغة الذي تحدثه بعد فسادها وتحولها إلى أداة للقهر وهيمنة» (26).

هذا التركيز على اللغة نجده أيضا في أعمال أخرى لهاندكه منها مسرحية «صيحات النجدة» وأيضا مسرحية «القاصر يريد أن يصبح وصيا» وهي مسرحية من نوع البانتومايم.

وقد شغلت بيتر هاندكه - المولود سنة 1942 بالنمسا - أيضا قضية المكان المسرحي والعلاقة مع الجمهور، حيث اعتمد على قلب العلاقة بين الصالة والمنصة في إحدى مسرحياته وهي «سب الجمهور» وهو ما يعني نوعا من التمرد على الشكل الموروث والرفض للتصورات التقليدية في المسرح وهي أولى سمات الطرح المسرحي عند آرتو..

هارلود بينتر Pinter

ومن الكتاب الذين تعود أساليب كتاباتهم خاصة في مجال اللغة وشكل التعامل معها إلى الأصول الآرتوية البريطاني هارلود بينتر المولود سنة 1930، الذي أقر بإعجابه بكتاب مسرح العبث (27) وبأن مسرحه يحمل النكهة العبثية فحوار شخصياته الطبيعي بكل ما يتميز به من تكرار مماثل للغة الغير مترابطة للعب.

ويمكن لفت النظر هنا إلى أن الكتاب المتأثرين بآرتو استمدوا منه فحوى النص المكتوب، أما المخرجون فقد انعكس تأثير آرتو عليهم بإعادة النظر في شكل العرض المسرحي (المكان، القضاء، الحركة، الصوت، الجسد، الموسيقى، الديكور، الضوء... الخ) فضلا عن تأثرهم بذات الأمر الذي تأثر به الكتاب وهو الموضوعات، (التييمات) المسرحية ومضامين العمل المسرحي.

والواقع أن الدراسات المتقدمة تعيد اكتشاف آرتو، ولعل أهمها دراسة الباحث البريطاني كريستوفر اينز innes في كتابه (المسرح الطليعي) وهي ليست أهمها قيمة فقط، بل أكثرها معاصرة إذا ما أخذنا بالاعتبار الموقع التاريخي لهذه الدراسة حيث صدر هذا الكتاب عام 1994، أي أنه يعتبر من الدراسات الآنية، وفيها يرجع اينز الكثير من التيارات الإخراجية المعاصرة إلى آرتو فيما يمكن أن تسميه إعادة اكتشاف آرتو في المسرح الحديث.

وقد أثبتت الدراسات -دون أن يكون هدفها الأساسي إثبات ذلك- أنه من الصعب الإحاطة بمنهج أي مخرج أو جماعة أو تيار مسرحي تلا آرتو زمنيا دون العودة من زاوية أو أخرى إلى هذا الأخير للتوقف عند صدق أفكاره فيمن تلاه وذلك في أوروبا وأمريكا معا، ولسوف نجد هذا الصدى سواء كان مباشرا أو عن طريق وسيط حتى وإن لم تغفل المناخ العام الذي ساد تلك الفترة وأدى إلى سيادة نظرات متقاربة عن مهمة المسرح الفكرية وأدواته الفنية.. الخ، وإذا كان من المسلم به لدى دارسي المسرح أن كلا من جروتوفسكي وبروك يعتبر أن من أهم التيارات الإخراجية الحديثة التي لعب آرتو دوراً مهماً في تكوينها العام،

ويلخص ولورث تأثير آرتو على كتاب مسرح العبث، بمجموعة عوامل يمكن أن نقرأها على النحو التالي(32):

1. الاهتمام بالإنسان في مواجهة القدر الغاشم وخضوعه واستسلامه له.
2. البعد عن الأحوال الاجتماعية والنفسية.
3. التحرك في جو مسرحي خالص أشبه بالأحلام، وهم من هذه الزاوية يتمثلون طرح آرتو بأن الناس لا يرون أنفسهم بوضوح إلا في الأحلام «وأنهم استطاعوا من خلال هذه الأحلام أن يتصلوا بما كانوا عليه من بدائية الماضي البعيد، حينما خرجت الدراما إلى حيز الوجود مظهرا من مظاهر رعاية الطقوس والأساطير التي نشأت مع بداية التفكير الإنساني ذاته»(33).

ثانياً: آرتو وحركة الإخراج الحديث

إذا كان آرتو قد أثر في حركة الكتابة المسرحية -من بعض زوايا الرؤى- التي تلتقي عند النص المسرحي ومكوناته، فإن الباحث وجد على عكس د. سامية أسعد أن تأثير آرتو في العرض المسرحي كان أكبر وأشمل، ذلك أن تأثيره في الكتاب وقف عند حدود حركة كتابة معينة ترتبط جميعها بسمات محددة، وهي تلك الحركة التي كونت مسرح العبث.

ولكن الإخراج الحديث استمد من آرتو أبعاداً متعددة حيث لم يقف عند حدود تيار معين وإنما امتد ليشمل عدداً واسعاً من التيارات تجمعها صفة الحدأة المسرحية، ولكن كلا منه يختص بأسلوبية عمل منفردة ومع ذلك فإنها تدين -رغم تعدد أشكالها- إلى آرتو.

والاكسسوار والموسيقى ليست إطاراً للعرض وإنما من صلب مكوناته» (35) وقد اعتمد بارو على مفهوم آرتو عن الممثل باعتباره لاعبا رياضياً على دربة بالعواطف» (36).

وقد تتبع بارو نموذج آرتو خاصة فيما يتعلق بخلق الطقس من خلال الجسد والمتمثل في إيمان آرتو بأن المسرح الحقيقي «هو ذلك الذي يثير فيه أداء الأجساد حساسية ما تجاه أقرب الأشياء إلى ما هو مقدس، ولحقه في هذا الإيمان بارو مما سمح له بعد عديد من المحاولات في طرق أخرى بأن يصبح من أهم المجددين في المسرح» (37).

ومن خلال العلاقة المباشرة، اهتدى بارو - عن طريق آرتو - إلى التعرف على النزعات الصوفية الشرقية والأساطير اليوغا الهندية، وكان لها أثر كبير على أعماله، كما استمد بارو من آرتو نموذج الكابالا Cabala وهي تقنية التنفس ذات الإيقاعات الستة من خلال تدريبات تؤدي إلى إحداث حالة الوعي الكلي يصبح الجسد أداة للروح، ومن خلال ذلك سعى بارو إلى التوحيد بين ما هو نفسي وما هو فيزيولوجي، وكان هذا المبدأ هو الأساس الذي قامت عليه أفكاره المسرحية، وقد لخص بارو أفكاره في هذا المجال في مقال بعنوان: «رسالة صغيرة في كيمياء المسرح» (38) أو كيمياء الجسد الإنساني، وهو استخدام يذكرنا بما طرحه آرتو في مقاله: المسرح والكيمياء، بما يدعونا إلى تلمس أثر آرتو ببارو حتى في الاستخدامات اللغوية والمصطلحات الخاصة بالنظرة إلى المسرح..

ومما يسهل علينا اكتشاف أثر آرتو ببارو هو إقرار كل منهما بالعلاقة القائمة بينهما، فلقد أقر آرتو - كما يقول اينز - عام

فيان الجماعات والتيارات المسرحية التي تأثرت بآرتو أكثر من أن تحصى ولعل أهمها تجارب كل من جان لوي بارو Bar-rault (1910 - 1994) وروجيه بلان Plan-chon (1931) وجان فيلار Vilar، (1912 - 1971) باعتبارهم معاصرين لآرتو من ناحية، ومن ناحية أخرى باعتبارهم نموذجاً عن التأثير الداخلي أو المحلي. وتجربة شديدة اللصوق بآرتو (جماعة مسرح الفرع «جيروم سفاري» Savary 1942) وبعض التجارب الأخرى مثل (مسرح الرعب) عند أربال، ومسرح العنف الجسدي باعتبارها ظواهر مسرحية حديثة.

١ - أثر آرتو في معاصريه داخل فرنسا (جان لوي بارو - نموذجاً)

قامت بين آرتو وبارو علاقة تقارب من نوع خاص أدت إلى إنشاء تعاون بينهما، وذلك بعد أن قدم بارو عرضه الأول (بينما تمادت محتضرا) As I Lay Dying في نفس العام الذي قدم فيه آرتو مسرحية الشنشي (بعد عرض الشنشي بشهر واحد)، وقد تحمس آرتو لعرض بارو هذا كما تحمس لخوض تجربة مشتركة معه، يقول اينز «إن كان هناك مخرج مسرحي حديث يمكن أن نعهده تلميذاً لآرتو فهذا لن يكون إلا بارو» (34).

ويعتبر اينز أن بارو يمثل حلقة الوصل المباشرة بين آرتو والمسرح الطليعي الحديث، وقد أخذ بارو عن مسرح القسوة الجوانب ذات الطابع التقني واستفاد من ذلك في إنشاء وتطوير المسرح الشامل totl theater، ويعد جان لوي بارو أول من استخدم هذا المفهوم على المستوى الإخراجي، إذ اعتبر أن الديكور

1936 بأن بارو هو الوحيد من ممارسي المسرح الذي يهتم بمفهومه حول اللغة الجسدية الكونية التي توحد بين الفضاء المسرحي الشامل والحياة الداخلية الخفية في الوقت ذاته، فلطالما أشار بارو إلى التأثير الذي تركه آرتو على أعماله. وهنا نلاحظ أن ذات التعبيرات التي استخدمها آرتو يعيد بارو استخدامها في كتاباته خصوصا فيما يتعلق بتعبيرات من قبيل «يبرز الطاعون فوق الخشبة فنسعى جميعا إلى طعنه بما فينا من قوى مظلمة، وإن هذا يطهرنا ويجعلنا نخرج أنقياء وأقوياء»، كذلك يزعم بارو أنه توحد مع آرتو إلى حد المشابهة (المحاكاة) سواء في أسلوب التمثيل أو منهج الاخراج. يقول بارو: «لقد كانت رؤيته (آرتو) للمسرح رؤية داخلية بالكامل كما كان صوفيا ورؤيويا قادرا على الوصول إلى جوهر الأشياء والناس والمواقف، وعلمني أن أسلك ذات دربه، لقد نبذ آرتو نموذج الممثل العقلاني كما نبذ نموذج المخرج ذي المنهج التعليمي، لقد كان يتلصص مرفقه الخاص في مسرحياته. يتشابه توجهي معه في أنني لا أفلسف ما أفعل وإنما أفعل فقط» (39).

وتقول المراجع أيضا إن أكثر أفكار بارو الأساسية مأخوذ عن آرتو مثل تناوله للمسرح الجسدي كما حدث في عرض «حول أم» الذي حقق نجاحا كبيرا وكان «عرضا جسديا مستوحى من رواية فوكنر Faulkner وكذلك العروض التي تبعتها مثل عرض «نومانس». «الذي اقترب من العالم الفيسيولوجي السحري الذي استهوى آرتو، وكذلك عرض «الجوع» الذي استهوت بارو فيه مرة أخرى الإمكانات المسرحية التي تتيحها هذه التيمة الفيسيولوجية» (40).

ويعتبر بعض النقاد وعلى رأسهم اينز أن بارو بدأ من حيث انتهى آرتو، حيث كانت فكرة المسرح الشامل عنده امتدادا منطقيا لأفكار آرتو (41) سيما أن بعض الممثلين الذين عملوا مع آرتو عملوا بعد ذلك في عروض بارو مثل الممثلة «جينيك» أثناسيوس» التي لعبت دور «ليا» في عرض آرتو أسرار الحب، كانت إحدى الممثلات الأساسيات في عرض بارو «بينما تمددت محتضرا» وكذلك روجيه بلان الذي شارك في عرض الشنشي، فقد عمل كممثل مع بارو في عرض «جوع» Hunger. ولعل عرض «بينما تمددت محتضرا» يمثل صورة كبيرة لانعكاس رؤية آرتو في مسرح بارو، حيث اعتبره آرتو: مثالا أصيلا يجسد العديد من العناصر الجوهرية التي يقوم عليها مسرح القسوة» (42).

من هذه العناصر التي أوردها آرتو نفسه، وبعض من العقاد، خلق الرموز الأسطورية مثل «الcentaur» Centaur horse (وهو خليط من أسطوري نصفه الأعلى إنسان ونصفه الأسفل حصان) وقد عبر عنه بارو من خلال التجسيد الایمائي لمشهد يمثل حصانا وفارسا يمتطيه، واعتمد بارو في نقل الحالات الانفعالية إلى المشاهدين على تقنية التنفس (ايقاع التنفس وسرعته) وكذلك استخدام التنغيم والإيحاءات المؤسلة لخلق ما أسماه بارو «جوا دينيا» واستبدال الجوانب السيكلوجية والدرامية والحبكة بما أطلق عليه «فيزياء المسرح» أي الايقاعات المشهدية. ويصف آرتو هذا العرض لبارو على الشكل التالي: «يتسم المنظر المسرحي هنا بالطابع السحري بشكل يشبه تلك التعاويذ التي يرددنها الأطباء السحرة الذين يجلبون

جماعات مسرحية على خطى آرتو

أولاً: جماعة مسرح الفرع (جيروم سفاري) 1942.

إذا كان بارو وفيلار وبلان يعتبرون من المتأثرين بآرتو المعاصرين له والمتصقين به زمنياً ومكانياً في نفس الوقت، فإن ثمة جماعات متأخرة زمنياً على آرتو، إلا أنها لصيقة الارتباط به من حيث أسلوب العمل، بل تكاد تكون أقرب إلى ما طرحه آرتو حتى من أولئك الذين واكبوه وعاصروه، وهذا ما يؤكد فكرة أن تجليات آرتو عند المتأخرين كانت بمثابة إعلان عن اكتشاف آرتو بعد عقود من وفاته، ومن أهم تلك الجماعات جماعة مسرح الفرع، التي انتشرت في باريس في الستينيات من هذا القرن وقدمت عروضاً عديدة يصفها النقاد، وعلى رأسهم جيمس رونز إيفانز، بأنها أهم عروض التزمت روح بيانات آرتو وكلماته (45).

ومن النماذج المشهورة لعروض تلك الفرقة عرض المناهضة من تأليف أرابال، وإخراج جيروم سفاري، والذي قامت الفرقة بتقديمه في لندن عام 1968 حيث قسّمت أماكن الجلوس إلى جماعات منفصلة بعضها فوق الخشبة، وذلك كي يتاح للممثلين أن يتحركوا بحرية وسط الجمهور، بل أحياناً ما كان بعضهم يزحف تحت المقاعد، وحين تضاء الأنوار وتعزف الموسيقى كانوا يدعون بعض المتفرجين ليشاركوهم الرقص (46).

ونلاحظ - من هذا التوصيف الأولي - قلباً في البناء المنطقي للمكان المسرحي حيث تداخلت الخطوط بين الصالة والمنصة من خلال نقل عينات من محتويات الصالة إلى خشبة المسرح (أماكن جلوس الجمهور فوق الخشبة)، ومن ناحية أخرى فإن هذا

المطر لقرية جديدة بالأصوات التي يحدثونها بألسنتهم، والذين عندما يمثل أمامهم مريض يطردون مرضه بأنفاسهم، أن المنظر المسرحي هنا لا يوجد فيه عنصر واحد لا يكتسب معنى انفعالياً، فضلاً عن ذلك فإننا نجد هنا نوعاً من المقاربة الجسدية المباشرة، التي تتكشف عنها الإيماءات الحية والصور الدرامية» (43).

ومع ذلك فقد خالف بارو آرتو في مسائل عديدة، وكانت أحياناً اختلافات جوهرية، وهذا ما يقره آرتو نفسه إبان النقائهما عام 1935 في مشروع عمل مشترك، حيث انسحب آرتو منه لأنه - كما كتب بارو - «غير قادر على قبول التنازلات التي يفرضها العمل المشترك، إذ رأى أن هناك اختلافات جوهرية في منحى كل منهما، فقد كان التمثيل الإيمائي عند بارو وصفيًا في الأساس وليس رمزيًا، إذ أن هذا الأسلوب في التمثيل يرتبط بالواقع الفعلي وليس له صلة بالتعبير عن مكونات الروح من خلال الرمز والصورة» (44).

إضافة إلى ذلك فثمة اختلاف بين بارو وآرتو يمكن اعتباره اختلافاً عقائدياً، حيث أعلن بارو انحيازه إلى الكنيسة الكاثوليكية، فهو يميل إلى أن يربط بين المسرح المقدس ومفهوم المراسم وليس الهمجية البدائية كما نجدها عند آرتو، بينما تنحصر الصورة المسرحية عند آرتو في التجلي والتغيير من خلال العذاب، وبينما ينحصر العنف عنده في الاغتصاب، فإن الصورة المسرحية عند بارو تتركز في المشاركة أو ما يسميه في استعارته الأثيرية «فعل الحب» والذي يصبح فيه العرض المسرحي تألفاً بين الممثلين والجمهور..

متنقل، وهو منقلب رأساً على عقب فوق الجمهور، ويتأرجح السلم المتنقل فيتدلى على حبل» (48).

إن من الواضح أن الجسد هو الأداة الرئيسية للممثل، وهو الأداة الرئيسية أيضاً لإبهار الجمهور من خلال خلق الصورة الجسدية، ويصف إيفانز الجمهور بأنه كان «متعلق الأنفاس» أثناء عمل سفاري والعرق متصبب على وجهه وجسده. كما يبدو أيضاً أن هذا الأداء لسفاري كان خاضعاً للدقة والانضباط. رغم أنه قائم على الارتجال. ويتضح ذلك من خلال إصرار سفاري على التحكم في الممثلين والجمهور جميعاً..

قنابل الدخان تنطلق على الجمهور مع دخول موكب بأصواته المتصاحبة وترقيه مع قرع الطبول وعزف الآلات، وفي مؤخرة الموكب زنجي طويل القامة يرتدي جلد شاة يصل حتى الأرض، ويحمل عنزة حية طوقت بالزهور استعداداً للقربان، وتحمل قنابل الدخان رائحة معبقة بالبخور، ومع كل هذا الازدحام في الفضاء الأساسي للمسرح، فإن سفاري يستغل الفضاء العلوي للمسرح في الوقت نفسه حيث نجد شاباً يتدلى من السقف مقلوباً فوق الجمهور من حبل معلق على بكرة، ونلاحظ من خلال هذه الشخصية المتدلّية من الأعلى، ومن خلال عزفها على الفلوت أن سفاري قد سعى إلى خلق تناقض بين ما على المسرح من ضجيج وفوضى ورعب، وطبول تقرع، والشاب المتدلي الذي يعزف على آلة الفلوت الرقيقة، وكأننا أمام الحياة ذاتها والعالم نفسه باضطرابه وفوضاه وقسوته وخشونته ونفحات الأمل والجمال النابعة من الفلوت والمتناقضة مع وضع عازفها، وكأنها

القلب أو التقسيم الجديد لمناطق الصالة والمنصة يفرض علاقة مختلفة مع الجمهور، تمهد للممثلين سبل التعامل مع الجمهور بشكل مباشر، إضافة إلى دعوة الممثلين للمشاركة في بعض الأفعال التي تعتبر في حد ذاتها خرقاً لتقاليد المشاهدة التقليدية يؤدي إلى زوال الضوابط الصارمة بين الممثل والمشاهد.

وهذه «المثاهة» أي المكونات المسرحية التي تحمل فكرة المثاهة، هي شبكة متقاطعة من الملاءات والبساطين معلقة على حبال غسيل عبر الخشبة وعبر الصالة. وهو ما يمكن اعتباره امتداداً للفضاء المسرحي إلى خارج منطقة التمثيل الأساسية. هذه الخطوط ترقى إلى أن تكون تعبيراً عن شكل المكان والفضاء والعلاقة مع الجمهور وهي تمثل مفاتيح أساسية لرؤى آرتو فيما يتعلق بالشكل العام للمسرح وعلاقاته الخارجية، أما العلاقات الداخلية فإننا سنفاجأ بدورة مياه موجودة في إحدى زوايا الخشبة، وهي تلعب دوراً أساسياً في الحدث، كما يقول إيفانز، حيث تشرب الشخصيات من أحواض المبال، وتوظف هذه المبال صوت مياهها في إحداث ما أسماه إيفانز «إثارة ذكورية وانثوية تبلغ حد القذف» (47).

أما الشخصيات فتبدو غير متسقة مع العقلانية، حيث تنتظم الأحداث شخصية القاضي المجنون، والفتاة المعتوهة واثنين من المساجين ورئيس مسرف في القسوة..

ويتضح من وصف إيفانز لحركة الممثل - تحت قيادة جيروم سفاري، المخرج - أنها تعتمد على الأكروباتية والرياضة البدنية، حيث كان سفاري «يتحكم في تقدمه أحياناً من السقف من على قمة سلم

وصالة الرقص وحفلة العري والطقس الديني» (50)

أثر آرتو خارج فرنسا (المسرح الحي، مسرح الرعب، وجماعات أخرى)

انتشرت أفكار آرتو - كما تؤكد الدراسات - في مساحات كبيرة من العالم، إذ تكاد لا تخلو بلد لها نشاط مسرحي لافت من تجارب تتبع جزءا من أطروحات آرتو، أو تمتد بصلتها بشكل أو بآخر إلى أفكاره ورؤاه، أو تحتذى نمودجا سار على وحيه.

وتخبرنا المراجع (مارتن اسلن، كريستوفر اينز بشكل خاص) بأن المسرح الطليعي الأمريكي يدين في كثير من تياراته لآرتو سواء أولئك الذين عملوا في فرنسا أو في أمريكا، حيث حدث تأثير آرتو على المسرح، دون وساطة «بعد أن اجتذبت شهرة الأدب الطليعي الفرنسي لفترة ما بعد الحرب الثانية انتباه أولئك المهتمين بالفن المسرحي إلى التقاليد التي تمتد من جاري وأبو لينير والسرياليين، حتى بيكيت ويونسكو، وكان الاعتراف يتم تدريجيا بالدور الذي لعبه آرتو في بلورة تلك التقاليد وذلك على أثر ظهور (المسرح وقرينه) في الولايات المتحدة عام 1958» (51).

وهكذا فإن الكثير من الظواهر المهمة كانت تعتبر آرتو مصدر إلهام لها، (بيتر شومان في عمله بمسرح الخبز والدمى، حيث كانت الدمى العملاقة المتحركة المذهلة مدينة لأفكار آرتو ومتطابقة معها «فيكتور غارسيا في عرضه لمسرحية أربال مقبرة السيارات حيث جعل الحدث يجري في جميع الاتجاهات حول المتفرجين الذين كانوا يدورون من حين لآخر بشكل

رسالة مفادها أن لحظات الجمال والدعة تأتي من قلب القسوة وربما تبدو تلك اللحظات محكوما عليها بالاعدام.

وبالنسبة إلى الجمهور فقد خلق هذا العرض جوا غير عادي من الاثارة والتوتر «فبلغت فتاة من التهيج حد القذف وفي أحد العروض مارس شاب العادة السرية. فثمة قدر كبير من العري شبه الكامل، وفي إحدى لحظات العرض مزق شاب ثيابه الداخلية وأمسك عضوه ثم اختطف حبلا وراح يتأرجح به فوق الجمهور اللاهث» (49)

وقد وصل أعضاء هذه الفرقة - جراء تكسيرهم لقواعد اللعبة المسرحية - إلى التعامل مع المسرح على أنه ليس المكان الذي يتم فيه العرض وحسب، بل البلدة كلها هي امتداد لخشبة المسرح، وهو تحقيق لرغبة آرتو في الخروج بالعرض المسرحي إلى خارج خشبة من ناحية، ومن ناحية أخرى، يذكرنا ذلك بالتداخل بين المسرح والحياة عند آرتو حيث كان ممثلو العرض ينطلقون إلى شوارع لندن التي بللتها مياه المطر ليفزعوا العابرين.

كما نلاحظ أن الموسيقى والمؤثرات في هذا العرض تعبر عن استجابة كاملة لمقولات آرتو، فالأداة الموسيقية الأساسية هي الطبول، إضافة إلى الأصوات والترتيلات التي كان الممثلون يطلقونها مع تداخل أصوات الحيوانات (مأمة العنز، صوت الكتكوت المضطرب.... الخ).

ويعتبر هذا العرض من أهم التجارب المسرحية العالمية التي ضربت كل التقاليد التي كان آرتو يلح على معاداتها، يقول أيفانز: «إن الجمهور ينسى الوقت وقد استبد بهذا الجو من الطرافة والاثارة الذي هو مزيج من الاحتفال بالعيد والمهرجان والكباريه والنادي الليلي والمعرض

كينيث براون عام 1963. كذلك دفعتها ذات النظريات إلى خلق الصورة الأساسية التي غلبت على عرض «أسرار»-Myster ies الذي قدم عام 1964 والذي انتهى بصياغة مسرحية لتوصيف آرتو للطاعون باعتباره التجسيد الفعلي لفلسفة المسرحية وقد أدى هذا التطور بكل من بيك ومالينا بشكل طبيعي إلى الطقس كما نجده في مسرحية الخادمتان لجينييه» (52).

وتظهر أفكار آرتو عند جوليان بيك وجود طقس مالينا من خلال اعتمادهما على محورين أساسيين يمثلان جزءا هاما من أفكار آرتو (الطقس والحلم) حيث وضع كل من بيك ومالينا تصورا للمسرح باعتباره «مكانا تقدم فيه خبرة مكتشفة نصفها حلم ونصفها طقس وهي خبرة يقترب فيها المتفرج من رواية ما تنطوي على فهم للذات متجاوزا فيها الوعي إلى

صاحب على مقاعدهم، حيث استخدم المخرج مقاعد دائرية، الايطالي لوكا رونكوني في عرضه لمسرحية (أورلاندو فيوريوسو) الذي استخدم المنابر المتحركة، من خلال العديد من المنصات ومناطق التمثيل وتوزع المشاهد بين الدمى والفرسان المدججين بالسلاح والوحوش الخرافية العجيبة التي تطير في الهواء والتنانين الضخمة المقطوعة إلى نصفين... الخ وكل سمات العرض الشعبي الحقيقي والسيرك ومسرح المنوعات... حتى إن تجارب أخرى استخدمت عربات وسيارات، بل وطائرة وهي تحلق أثناء العرض في فضاء صمم كطريق مما خلق خشبة أصيلة متعددة البؤرات وجعل العرض يمر أمام المتفرجين كأحد مهرجانات النصر في عصر النهضة..

1. المسرح الحي؛ جوليان بيك (1935). Beck وجوديث مالينا (1927).

على مستوى الأفكار، يتفق المسرح الحي مع آرتو في رفض نموذج الثقافة السائدة والحضارة المعاصرة والبنى الاجتماعية، حيث كانت الفوضوية هي السمة الأساسية المميزة لهذه الفرقة. تقول جوديث مالينا في هذا السياق «إننا نحس بحاجة إلى التغيير، كل ثقافتنا بحاجة لأن تتغير، لأن تتحول عما هو مدمر إلى ما هو خلاق ومبدع، لقد اتخمتنا بالثقافة وانفصلنا عن أجسادنا انفصالا بائنا، كذلك انفصلنا عن مشاعرنا» (54).

ويتبدى من خلال آراء جوليان بيك موقف من اللغة طرحه آرتو وتبعه في ذلك تيار مسرح العبث وكثير من المسرحيين المحدثين، يقول بيك «لقد أصبحت الكلمات عائقا، أصبحت سبيلا لا لتماس براءة مشكوك فيها فقد تستطيع الكلمات أن

نشطت فرق كثيرة في أمريكا معلنة انتماءها إلى المسرح الطبيعي، وكانت معظم تلك التجارب متأثرة على نحو خاص بآرتو، والمسرح الحي الذي أسسه جوليان بيك وجوديث مالينا عام 1948 واحدة من الفرق التي كان آرتو أحد الروافد الأساسية في مرجعياتها، حيث اعتمدت الفرقة منذ تجاربها المبكرة على استخدامات للأقنعة والرقص الشرقي وبعضا من أفكار السرياليين، وتجلى آرتو في عروض هذه الفرقة بشكل مباشر بدءا من عام 1960 / منذ عرض فرانكنشتاين. كما كانت تنظيرات آرتو «مصدرا لإلهامها في تقديمها عرض السفينة الشراعية The brig والذي كتبه

تبرر الحرب، أما إذا كنت أنت هناك وسط الدم والموت والرعب والدمار فكيف تستطيع التبرير؟ نحن لا نرفض استخدام النص المكتوب على المسرح بشرط ألا يكون التماسا لتلك البراءة المرواغة» (55).

ومن خلال توصيف بيك لمسرحه نجد أيضا انعكاس مفهوم القسوة الذي طرحه آرتو، فالمسرح الحي كما يراه بيك يرفع المرأة أمام الطبيعة فتتبدى لنا تلك الطاقات القلقة الشيطانية الوحشية الكامنة على عمق قريب تحت قشرة الحضارة الزائفة. ومن أجل ذلك يطرح بيك فعل القسوة حسب مفهومه «إذا نحن نجحنا في أن نجعل الجمهور يحس بالألم.

وهو في احتفال عام، فإن ذلك يصبح طريقنا لمعاونته على العودة إلى مشاعره الحقيقية» (56).

إن المسرح الحي يسعى إلى توريث المشاهد ودفعه إلى الإحساس بقسوة الطبيعة، ولهذا فإن الممثلين يدفعون أنفسهم إلى حالة قريبة من الوجد والعاطفة الحارة، فائثناء العرض نجد

العرق يغمر أجسادهم العارية، واللعب يتحدر من أفواههم، ويبقى الجمهور لساعات طويلة يعاني من الإحساس بالحصار والاثارة والاستفزاز والاهانة والضجر، حيث نرى بشرا يشنقون ويصلبون وتهوى على أعناقهم المفاصل وتتنزع قلوبهم، وهو ما نجده في عرض فرانكشتاين، وعروض أخرى مثل الفردوس الآن.

المظهر الآخر من مظاهر ذلك الأثر، يتبدى في الجمع بين الحياة والمسرح، وقد ذهب المسرح الحي في هذا الاتجاه إلى مده، فالممثلون - في إعدادهم لعرض السفينة الشراعية - أخضعوا أنفسهم لقواعد تدريبية تقترب من قواعد العسكرية

البحرية الأمريكية كما نجدها في المسرحية حيث لم يرتد الممثلون ملابس البحارة فقط، وإنما اعتادوا على ممارسة السادية (بالنسبة إلى حراس السجن) والطاعة المطلقة (بالنسبة إلى السجناء) وذلك خارج الخشبة والعرض المسرحي، بهدف خلق مناخ حقيقي من الكراهية والاضطهاد والانعزال «وبدأ الممثلون يؤدون أنفسهم فقد تم تجاهل الملابس والمكياج وتصوير الشخصيات حتى في مسرحية يغلب عليها الطابع التقليدي مثل انتيغون، والتي علق عليها مالينا قائلة «لا أود أن أكون أنتيجون فأنا جوديث مالينا وأود أن أكون كذلك...» (57).

وقد وصل الأمر بالفرقة إلى اعتماد أفعال عنف حقيقية مثل قيام الممثلين بجرح أصابعهم وتشجيع المشاهدين على ذلك، وقاموا بخلط دمائهم بدماء المشاهدين في مشهد طقسي، وكتبوا بدمائهم شعارات ولافتات تنم عن مواقفهم من الحياة والمجتمع.

2- مسرح العنف الجسدي: رالف أورتييز Ralph ortiz

قدم رالف أورتييز عام 1970 عرضا بعنوان «السماء تسقط The Sky is Falling» وهو عرض يعتبر - منذ عنوانه - تمثلا لمنطلقات مسرح القسوة عند آرتو، وهي هنا القسوة المبهورة بالعنف الجسدي المباشر، فقد أخذ أورتييز عنوان عرضه من مجموعة مقالات آرتو، وقد اتسمت القسوة التي قدمها أورتييز في عرضه بالافتقار إلى الذوق وذلك بشكل مقصود إلا أن أورتييز هنا تبني وجهة النظر القائلة بأن صور العنف الرمزية التي طرحها آرتو - بسبب افتقارها إلى الغرابة وألفتها -

من الكشف عن الحالات الحملية والنزعة البدائية والطقس، وهو ما يعتبر محاولة جدية لتحقيق دعوة آرتو إلى مسرح القسوة حيث تتسم شخصيات أربال بالإعاقة الذهنية واحتراف الفسوق والقتل والسادية والانتحار ويرمي أربال من خلال عرض كل ذلك الرعب إلى أحداث الدهشة والصدمة لدى جمهوره.

لقد وصف أربال مسرحياته بأنها كوابيس مصاغة دراميا، وبأنها تجسيدات مباشرة لعالمه الداخلي كما يتجلى في أحلامه، ويقر أربال بأن نقطة البداية عنده هي المرئي والحملي، وهكذا تأتي مبالغته في اظهار «أمعاء الانسان وفضلاته واطهار العلاقات ذات الطابع السادي الماسوشي» (59).

ويبالغ أربال في ذلك الرعب الذي يصوره في مسرحياته كما فعل في أحد مشاهد مسرحية «المهندس المعماري وامبراطور آشور The Arhitect and The Emperor of Assyria (1967)، حيث يقتل الامبراطور أمه ويأكلها، واصلا بهذا المشهد إلى همجية أكلي لحوم البشر، كذلك نرى المهندس وهو يقوم بهضم جسده بعد أن يأكل مخ الامبراطور بطريقة وصفها اينز بأنها تهدف إلى «إثارة الإشمئزاز والنفور الناتج عن رؤية أجزاء الجسم الداخلية» (60).

ومن خلال هذا النموذج المسرحي يتضح مدى اعتماد أربال على الحلم كمصدر مهم لشخصياته، وبشكل خاص المواقف والحوار. وإذا تأملنا هذا المقطع من المسرحية فسوف ندرك إلى أين ذهب أربال بأفكار آرتو عن اللغة الحملية. يقول المهندس وهو يلتهم مخ الامبراطور: «شكراً لحمضك النووي، فسيمكنني الآن الاستحواذ على ذاكرتك وأحلامك

تعد مصدرا للذة الجمالية، ومن ثم فعلية التطهير الانفعالي المرغوبة لا يمكن أن نبلغها الا من خلال الممارسة الفعلية لكل ما هو قاس وفظيع، وهكذا نجد سيناريو هذا العرض يقوم على «وضع مائة فأر حي يحجبهم ستار من السلك وجالونان من الدم موضوعان في أكياس بلاستيكية داخل بيانون تم تهشيمه بشكل احتفالي، ثم رش الجمهور بالدم وقذف بالقوارض ميتة أو نصف ميتة، وقام الممثلون في هذا العرض بخلع ملابسهم وحرقتها، كما أحضروا دجاجا وقاموا بفصل أعضائه وهو حي على المسرح، أيضا قاموا بتعذيب أحد أعضاء الفرقة بشكل همجي، وكان هذا الممثل قد قام بدور شخص مصاب بالصرع ووصل في أدائه درجة من الانقناع دفعت ببعض المتفرجين إلى طلب الطبيب، وفي بداية العرض خضع الجمهور للاستجواب، كما كانوا يتعرضون للإهانة اللفظية في أية لحظة عند رفضهم المشاركة، وفي نهاية العرض صرخ الممثلون في وجوههم وسببهم بالقول بأنهم مجموعة من المتفرجين النجسين» (58).

3. فرناندو أربال... ومسرح الرعب

يعتبر فرناندو أربال أحد ممثلي الحركة الطليعية القادمين من أسبانيا، والذين واكبوا المسرح الحديث، واستمد أربال من تيار الحركة الطليعية الفرنسية معظم مفاهيمه عن النص والعرض باعتباره كاتباً ومخرجاً في نفس الوقت، وكان أربال على معرفة جيدة بآرتو، ومن تلك المعرفة جاء افتتاحان أربال بكل ما هو مفزع (مثل استبداله لحالة الجماع الجنسي بين العشاق، بالقتل) وهو نوع

ليرسما شخصياتهم على ذلك الغرار من العنف، مما يعني أن تلك التيارات لم تلتزم بمفهوم آرتو عن القسوة بل عملت على تطوير هذا المفهوم كل حسب تصوراته، وهو منطق طبيعي للتطور...

الهوامش:

1 - سامية أسعد، أنتونان آرتو والمسرح المعاصر، مجلة الفنون، القاهرة، العدد الثاني، 1971، ص: 16.

2 - الموضوع السابق

3 - باتريس بافيز، لغات خشبة المسرح (مقالات في سميولوجيا المسرح) ترجمة: أحمد عبدالعزيز، القاهرة، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، الدورة الرابعة، ص 225.

4 - سامية أسعد، مرجع سابق، ص 29.

5 - أحمد مرسي، اكتشاف الفنان أنطونين آرتو، مجلة إبداع، مرجع سابق، ص ص 156، 155.

6 - ولورث، مسرح الاحتجاج والتناقض، ص 47.

7 - سوزان بينيت، جمهور المسرح التجريبي والتلقي، بعة، ص 46، ترجمة سامح فكري.

8 - Grath Lloyd Evans, The language of modren drama, Dent London, Melbourne and Toronto Rowman and Littlefield, Totowa, N.j, 1977, p.7.

9 - سامية أسعد، مجلة الفنون، مرجع سابق، ص 28.

10 - نفس الموضوع.

11 - جون دوفينيو وجون لاجوت، المسرح المعاصر ثقافة وثقافة مضادة، ترجمة نورا أمين، القاهرة، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح

وأفكارك (ثم يطرق على الأزميل المثبت خلف إذن الامبراطور فيحدث فتحة، ثم يدخل أنبوبا صغيرا في الفتحة، ويمتص مخه، تسيل على وجناته مادة تشبه الزبادي. يلعقها، آه...» (61).

إن الفعل الدرامي هنا - كما يصفه اينز - يقدم في شكل حلم، ولكن رغم ذلك فإنه يتم بشكل واع قد يقصد منه إتاحة الفرصة للجمهور لاستبطان مشاعر النفور المحتملة التي قد تؤدي بهم إلى نبذ المسرحية من خلال تأويل الفعل الدرامي على المستوى المجازي بدلا من المستوى الفعلي وذلك باعتباره صورا من العقل الباطن وليس تجسيدا لأحداث فعلية.

ويؤكد قوة الحلم طبيعة الأحداث نفسها حيث يستطيع المهندس أن يحرك الجبال بقواه السحرية وأن يتحدث إلى الحيوانات وأن يحول النهار إلى ليل.

وبعد الإحاطة بمجموعة من النماذج التي أخذت بعضا من أفكار آرتو، لا بد أن نلاحظ أمرا مهما وهو أن معظم التيارات التي تأثرت بآرتو جعلت من مسرح القسوة طريقا لها، ورغم التجليات المختلفة للقسوة، مرة تحت اسم مسرح الفزع، أو مسرح الرعب، أو مسرح العنف الجسدي، إلا أنها جميعا تنضح من الأفكار التي طرحها آرتو في هذا المجال. ولكن ما يجب التذكير به أن بعضا من تلك التيارات أخذت من القسوة الجانب الذي لا يقصده آرتو، حيث نبه آرتو في بداية حديثه عن القسوة عن سوء الفهم الذي يمكن أن تتعرض له فكرته تلك، والواقع أن تيارات المسرح الحديث في تجسيدها لفكرة مسرح القسوة التزمت في الغالب بالعنف الجسدي والدم، والأعضاء المبتورة.. الخ، وهذا يعني أن جانب الأحلام واللاوعي هو الذي سيطر على التيارات المتأثرة بآرتو

- التجريبي، 1994، ص 61.
- 12- انظر، المرجع السابق، ص: 62.
- 13- انظر، المرجع السابق، ص: 63.
- 14- انظر، المرجع السابق، ص 67.
- 15- مارتن إسلن، «حدود اللغة»، مجلة كلمات، البحرين، العددان 5/6/1985، ص: 150.
- 16- كريستوفر اينز، المسرح الطليعي، ترجمة سامح فكري القاهرة، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي. ص 416.
- 17- المرجع السابق، ص 417
- 18- عبدالواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1983 ص 604.
- 19- اينز، مرجع سابق، ص 204.
- 20- دوفينيون ولاجوت، مرجع سابق، ص 87.
- 21- المرجع السابق، ص 85.
- 22- انظر، المرجع السابق، ص 87.
- 23- المرجع السابق، ص 90.
- 24- انظر، اينز، مرجع سابق، ص 213.
- 25- انظر، اينز، مرجع سابق، ص 214.
- 26- مسرحية كاسباب، ترجمة مصطفى ماهر، سلسلة روائع المسرح العالمي، مقدمة المترجم ص 7.
- 27- انظر، مسرحية خيانة، ترجمة أمير سلامة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مقدمة المترجم، ص 7.
- 28- انظر، المرجع السابق، ص 9
- 29- انظر، مسرحيتان من المسرح العالمي، ترجمة: د. نهاد صليحة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 163.
- 30- الموضوع السابق.
- 31- جورج ولورث، مسرح الاحتجاج والتناقض، مرجع سابق، ص 46/47.
- 32- انظر المرجع، السابق، ص 47.
- 33- المرجع السابق، ص 47.
- 34- اينز، مرجع سابق، ص 178.
- 35- حنان قصاب حسن وماري الياس، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، بيروت، مكتبة ناشرون، 1997، ص 440.
- 36- انظر، اينز، ص 179.
- 37- دوفينيون ولاجوت، سابق ص 145.
- 38- انظر، المرجع السابق، ص 180.
- 39- Jean - Louis - Barrault, Memo-ries for Tomorrow, New York, 1974, P 74.
- 40- انظر، سامية أسعد، مرجع سابق، ص 28.
- 41- انظر، اينز، مرجع سابق، ص 182.
- 42- نفس الموضوع.
- 43- انظر، اينز، مرجع سابق، ص 183.
- 44- انظر، المرجع السابق، ص 79.
- 45- جيمس رونز ايفانز، المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي إلى اليوم، ترجمة فاروق عبدالقادر، القاهرة دار الفكر المعاصر، 1979، ص 73.
- 46- نفس الموضوع.
- 47- انظر، ايفانز، ص 73.
- 48- نفس الموضوع.
- 49- انظر، ايفانز، ص 74.
- 50- الموضوع السابق.
- 51- انظر، اسلن، مرجع سابق، ص 102.
- 52- اينز، مرجع سابق، ص 345.
- 53- اينز، المرجع السابق، ص 347/346.
- 54- ايفانز، مرجع سابق ص 120.
- 55- المرجع السابق، ص 120.
- 56- ايفانز، مرجع سابق، ص 121.
- 57- المرجع السابق، ص 353.
- 58- اينز، ص 431-432.
- 59- انظر، اينز، ص 220.
- 60- المرجع السابق، ص 224.
- 61- انظر، المرجع السابق، ص 224/225.

المسرح

والآلهة:

أنطونان أرتو A.Artaud

• ترجمة سعيد كريمي

- المغرب -

لم آت إلى هنا أحمل رسالة message
سريالية، لقد جئت لأقول إن السريالية قد
تجاوزت باعتبارها موضوعة في فرنسا،
وهناك أشياء كثيرة تم تجاوزها في فرنسا
كموضوعة، واستمرت محاكاتها في الخارج
كما لو كانت تمثل فكر هذا البلد.

إن موقف السريالية كان موقفا سلبيا، وقد
جئت لأقول إن شبابا بأكمله في هذا البلد
متعطش إلى الحلول الايجابية، ويريد أن يعيد
إلى الحياة ذوقها. وكل ما يعتقد أنه هو ما
سيقوم به.

إن الطموحات الجديدة للشباب في فرنسا
ليست شيئا يمكن أن نتحدث عنه في الكتب أو
في الجرائد كما لو كنا نصف مرضا عجيبا، أو
وباء غريبا لا يمت إلى الحياة بأية صلة.

سيسيطر على جسد الشباب الفرنسي وباء
فكري، لا يجب اعتباره مرضا، ولكنه ضرورة
مرعبة، وهو من خاصيات هذا الزمن، حيث
لم تعد الأفكار أفكارا، ولكنها رغبة ستتحول
إلى التطبيق.

توجد حاليا خلف كل ما يجري في فرنسا
إرادة قابلة لأن تتحول إلى التطبيق. عندما
يقوم الرسام الشاب (بالتوس) Balthus

جديدة.

فالأشياء وصلت إلى درجة يمكن أن نقول معها إن الشاب يجري وراء الحب كما هو الحال في حقب أخرى، فقد كانت له أحلام طموحه ونجاح مادي ومجد، واليوم له حلم حياتي، فهو يجري وراء الحياة، ولكنه يتبع هذه الحياة في جوهرها إن صح القول. إنه يريد أن يعرف سبب مرض الحياة، ومن لوث تصورنا عنها.

ولكي يعرف ذلك، فهو ينظر إلى الكون برمته، إنه يريد أن يفهم الطبيعة والإنسان وفضلا عن ذلك، فهو لا يريد أن يعرف الإنسان في فرداته، ولكن في ضخامته مثله في ذلك مثل الطبيعة. عندما نحدثه عن الطبيعة يتساءل عن أي طبيعة نريد أن نحدثه اليوم، ذلك أنه يعلم أنه كما توجد هناك له ثلاثة عوالم متداخلة، وهناك أيضا ثلاثة طبائع مرتبة Echelonnees.

وهذا كذلك من العلم.

«إن هناك ثلاث شمس» الأولى فقط هي المرئية كما يقول الامبراطور جوليان -Juli ena

و(جوليان لا بوسطا) Julien l' apostat ليس مدانا بالاغراق في الروحانية المسيحية، وهو الذي يعتبر أحد أواخر ممثلي علم القدماء.

يقحم هذا الشباب العلم في الطبيعة، كما يرى أيضا أن هناك تصنيفات من الخارج إلى الداخل وسط الطبيعة، وهو يرى كذلك الإنسان مصنفا، ويعرف الشباب أن المسرح قد يمنحه هذا التصور الراقي عن الإنسان وعن الطبيعة.

فهو لا يعتقد أنه يخون الحياة بتصور راق جدا عن المسرح مثل هذا، ولكنه يرى عكس ذلك أن المسرح بإمكانه أن يساعده على معالجة الحياة.

هناك عشرة آلاف طريقة لكي نهتم با

برسم لوحة امرأة، فهو يعبر عن رغبته في تغيير واقع المرأة، وجعله مطابقا لما كان يفكر فيه إنه يعبر عبر لوحته عن مفهوم مرعب وضروري للحب والمرأة، وهو يعلم أنه لا يتكلم من فراغ، لأن رسمه يتضمن سر الحركة، إنه يرسم كالذي يعرف سر الصاعقة. Le secret de la foudre. وما دمنا لم نطبق سر الصاعقة، فإن العالم يظن أن الأمر يتعلق بالعلوم ويترك ذلك للعلماء، ولكن سيطبق أحد يوما ما سر هذه الصاعقة، وسينتج عن ذلك تدمير العالم، إذ ذاك سيبدأ هذا الأخير في تقدير هذا السر.

فالشباب يريد أن تربط بين أسرار الأشياء واستعمالاتها المتعددة يوجد هنا أيضا تصور ثقافي لا يدرس في المدارس، لأنه توجد خلف هذا التصور الثقافي فكرة حياتيه تعمل على إزعاج المدارس وتخرب تعليمها، هذا التصور الحياتي سحري، ويفترض حضور النار في كل تظاهرات الفكر الإنساني، ويظهر لنا جميعا أن صورة الفكر هاته التي تتأجج نارا موجودة في المسرح، ونظن أن المسرح لم يوجد إلا لكي يجسدها، ولكن أغلب الناس اليوم، يظنون أن المسرح لا علاقة له بالواقع.

عندما نتحدث عن شيء يجعل من الحقيقة كاريكاتورا، فإن الكل يعتقد أن الأمر يتعلق بالمسرح، والحال أننا نعتقد بكثير في فرنسا أن المسرح الحقيقي قليل بإظهار الحقيقة لنا.

إن أوروبا توجد في وضع حضاري متقدم، أريد أن أقول إنها مريضة جدا، ويناهض الفكر الشبابي في فرنسا هذا الوضع الحضاري المتقدم، فهي ليست في حاجة إلى (كيسر لينغ) Keyserling أو (سبانغلر) spengler لنحس بالفساد الكوني لعالم يعيش على أفكار خاطئة عن الحياة ورثها عن النهضة. إن الحياة تبدو لنا في حالة ضياع عنيف، ولكي نشعر بحالة الضياع العنيف ما علينا إلا أن نأخذ بفلسفة

للتقافة لا تتضمنها النصوص .
 في مقابل الثقافة الأوروبية التي تتقيد
 بنصوص مكتوبة، وتجعلنا نتوهم بأن
 الثقافة قد تضعيع إذا أتلفت النصوص، أقول
 بأن هناك ثقافة أخرى عاشت في أزمنة
 أخرى، وهذه الثقافة البائدة تتأسس على
 فكرة مادية للعقل.

وفي مقابل الأوروبي الذي لا يعرف إلا
 جسده، والذي لم يستطع قط أن يحلم
 بإمكانية تنظيم الطبيعة مادام لا يرى بعيدا عن
 نفسه، فإن الصيني مثلا يأتي بمعرفة
 الطبيعة عن طريق العقل.

إنه يعرف درجات الفراغ والامتلاء التي
 تصف الحالات القابلة لوزن الروح، وعلى
 غرار الثلاث مائة وثمانين نقطة للعمل
 الفيزيائي للروح، فإن الصينيين يعرفون
 كشف الطبيعة وأمراضها، ويمكن القول إنهم
 عرفوا كشف طبيعة الأمراض.

يعلم (جاكوب بويهيم) Jacob Boehme
 الذي لا يؤمن إلا بالأرواح متى تكون هذه
 الأخيرة مريضة، ويصف كذلك الحالات التي
 تظهر غضب الروح داخل الطبيعة كاملة.
 وتطينا هذه الأضواء وغيرها مرة أخرى
 فكرة جديدة عن الإنسان.

ونحن متفقون مرة أخرى على أن نعلم من
 هو الإنسان، مادامت أزمنة أخرى قد عرفته،
 إننا بدأنا نكشف تلك المحرمات التي وضعها
 علم مذعور وحقيير Mesquine أمام بقايا
 علم كان يعرف تفسير الحياة.

بالنسبة إلى أوروبا، فإن الإنسان بأكمله،
 الإنسان بصرخته الذي يستطيع صعود
 طريق العاصفة، يعتبر شاعرا، لكن بالنسبة
 إلينا نحن الذين لنا تصور تركيب للثقافة،
 فإن الاتصال بصراخ العاصفة يعني إيجاد
 سر الحياة ثانية.

هناك اليوم عبر العالم تيار يعتبر بمثابة
 مطالبة ثقافية، مطالبة بتصور عضوي

لحياة وننتمي إلى عصرها نحن لسنا مثقفين
 مع استسلام العقلانيين للرأي الصرف في
 عالم غير منظم، ولم نعد نعرف ماهية البرج
 العاجي.

أنا نتفق مع أن يدخل العقلانيون أيضا
 في عصرهم، ولكننا لا نعتقد أنهم يستطيعون
 دخول هذا العصر بطرق أخرى إلا إذا دخلوا
 معه في مواجهة.

الحرب من أجل السلام.
 نرجع السبب في نكبة العقول الحالية إلى
 الجهل الكبير، وهناك تيار قوى جدا يمكننا
 من كوي cauterise هذا الجهل، أقصد كوي
 علميا.

إن الحياة بالنسبة إلينا ليست لامحجرا
 صحيا Lazarel ولا مصحة Sanatorium،
 ولا حتى مختبرا، ولا أعتقد من جهة أخرى أن
 الثقافة يمكن أن تلقن بالكلمات أو
 بالتصورات، ولا يمكن لحضارة أن تتواصل
 خارج هذه الأعراف قبل أن تتعاطف مع هذا
 الشعب، نتفق على أن نحيا من جديد
 الفضائل المنسية لشعب يستطيع على هذا
 النحو أن يتمكن من التحضر بنفسه، أقول
 إذن أن الشباب ليس قلقا، ولكنه مقلق، لأن ما
 يظهر لا يتماشى، وما يفكر فيه، ويدين في
 ذلك جهل الزمان.

فهو يتوصل إلى جهل الزمان في انتظار
 الثورة ضده عندما يعرف أن الطب الألفي
 Archimillennaires للصينيين عرف كيف
 يعالج الكوليرا بوسائل ألفية، في حين أن
 الطب في أوروبا لا يعرف لمعالجة الكوليرا
 سوى وسائل الفرار البربرية أو تحريق
 الأموات، فإنه لا يكفي باقحام هذا الطب في
 أوروبا، ولكنه يفكر في عيوب الفكر الأوروبي،
 ويبحث عن سبيل لمعالجة هذا الفكر.

توصل الشباب إلى أن الصين استطاعت
 معرفة الكوليرا بفهم عميق، وليس عن طريق
 المهارة، وهذا الفهم هو الثقافة، وهناك أسرار

وعميق للثقافة التي يمكنها تفسير حياة الفكر.

أعرف الثقافة العضوية بكونها ثقافة مؤسسة على الفكر في علاقته مع الأعضاء، والفكر الغارق في كل الأعضاء، والمتجاوب في نفس الوقت. تتضمن هذه الثقافة تصورا فضائيا، وأقول إن الثقافة الحقيقية لا يمكن أن تعلم إلا داخل الفضاء، وأنها ثقافة موجهة كما أن المسرح موجه لثقافة في الفضاء تعني ثقافة فكر لا يكف عن التنفس والاحساس بالحياة داخل الفضاء، ويطالب بضم أجساد الفضاء إليه كموضوعات فكره نفسها، ولكن باعتبارها فكرا متمركزا وسط الفضاء أي في نقطة الميتة.

إن فكرة النقطة الميتة للفضاء هاته هي تقريبا فكرة ميتافيزيقية وعبرها ينبغي للفكر أن يمر، ولكن بدون ميتافيزيقيا لا يمكن أن تكون هناك ثقافة، وما المقصود بمفهوم الفضاء هذا الذي دخل الثقافة فجأة إن لم يكن تأكيدا على اقتران الثقافة بالحياة.

«إن ثلاثين شعاعا تُفْضي إلى المحور، يقول (تاوتوكينغ دولاوتسكو) Tao te King de lao-tseu، ولكن الفراغ الذي يوجد في الوسط هو الذي يسمح باستعمال العجلة عندما يكون هناك اتفاق في أفكار الأشخاص، حيث يمكننا القول بأنه يمكن لهذا الاتفاق أن يتشكل، إن لم يكن ذلك في الفراغ الميت للفضاء.

إن الثقافة حركة فكرية تنتقل من الفراغ نحو التشكلات، ومن التشكلات تدخل في الفراغ، في الفراغ كما تدخل في الموت، أن تكون مثقفا معناه أن تحرق الأشكال (4) وتحرقها لكي تربح الحياة. يتعلق الأمر بمعرفة كيف نقف مستقيمين داخل الحركة الدائمة للأشكال التي ندمرها على التوالي.

فالمكسيكيون القدامى لم يعرفوا وضعاً آخر غير هذا الذهاب والاياب من الموت إلى

الحياة، هذه المحطة الداخلية المرعبة، هذه الحركة التنفسية، هذه هي الثقافة التي تتحرك في نفس الوقت في الطبيعة والفكر.

«لكن هذه هي الميتافيزيقا، غير أننا لانستطيع العيش في الميتافيزيقا». والحال، أنني أقول بالتحديد، أن الحياة يجب أن تعيش مرة أخرى في الميتافيزيقا (5) وهذا الموقف الصعب الذي يجن أناس اليوم، هو موقف كل الأجناس الخالصة التي كانت تشعر بنفسها دائما بين الموت والحياة في آن واحد. لهذا فإن الثقافة ليست مكتوبة، وكما يقول أفلاطون Platon فإن «الفكر ضاع منذ اليوم الذي كتبت فيه أول كلمة» أن تكتب، معناه أن تمنع الفكر من التحرك داخل الأشكال باعتبارها تنفسا واسعا، انطلاقا من كون الكتابة تثبت الفكر وتبلوره داخل شكل، ويتولد الهيام Idolatrie عن الشكل. فالمسرح الحقيقي مثل الثقافة لم يكن مكتوبا أبدا.

إن المسرح فن الفضاء، ولأنه يركز على النقط الأربع للفضاء، فإنه يوشك أن يلامس الحياة.

وتجد الحياة صورها في الفضاء المسكون بالمسرح، وتحت هذه الصور صوت الحياة. هناك اليوم حركة تسعى إلى فصل المسرح عن كل ما هو ليس بفضاء، وإلى إعادة لغة النص إلى الكتب حيث كان من المفروض ألا تخرج.

وهذه اللغة الفضائية بدورها تؤثر على الحساسية العصبية وتنضج المشهد المعروض أسفلاها.

لست ملزما أن أعيد هنا هذه النظرية المتعلقة بالمسرح في الفضاء، والتي تؤثر في نفس الآن عن طريق الحركة والانتقال والصوت وبملئها الفضاء فإنها تلاحق الحياة والقوة لآخراجها من هذه النقط. إنها مثل الصليب ذي الستة فروع المنتشر على أسوأ بعض المعابد المكسيكية، هندسة سرية.

Tournants والمرتبكة خطيا، لكي تستقصي الفضاء، تقدم لنا منهجا ملموسا لمعرفة تشكل الحياة، كما لو كانت خائفة من عدم الاحساس الجيد بالفضاء.

هذا الخوف من الفراغ الذي يلازم الفنانين المكسيكيين، ويجعلهم يضعون خطأ فوق خط، ليس فقط ابتكارا للخطوط والأشكال التي تلاطف العين، ولكنه يشير إلى الحاجة في انضاج الفضاء.

والآلهة المكسيكية التي تدور حول الفراغ تقدم نوعا من الطرق المعدودة لايجاد قوى الفراغ ثانية، والتي بدونها لن يكون هناك واقع، وأظن في الأخير أن الآلهة المكسيكية هي آلهة الحياة، وهي مرتع لفقدان القوة، ولدوار فكري، وأن الخطوط التي تصعد فوق رؤوسها تقدم طريقة شجية وإيقاعية للارتقاء بفكر على فكر.

وهي تدعو الفكر إلى عدم التقوقع على نفسه، وعلى المشي إذا صح التعبير. «اتقدم في الحرب»، بيدوا أن هذا هو لسان حال الإله الذي يحمل في قبضته سلاحا حربيا ويضعه أمامه «وفي أعلى هذا التقدم أظن» يقول نوع من الخطوط المضيئة وهو يعرج في أعلى رأسه - وهذا يرد من جديد في بعض نقاط الفضاء.

«وإذا كنت أفكر و فإنني استقصي قواي، يقول الخط الذي يوجد خلفه: أنادي القوى التي خرجت منها». لهذا السبب، فإن هذه الآلهة في صورتها اللإنسانية، والتي لاكتفي بقامتها البسيطة كإنسان، تبين كيف يمكن للإنسان أن يتجاوز ذاته - ذلك أنني أظن علاوة على ذلك، أن هناك انسجاما بين هذه الخطوط، نوعا من الهندسة الأساسية التي تتناسب مع صورة صوت.

بالنسبة إلى المسرح، فإن الخط هو صوت، حركة وموسيقى، والحركة التي تنبثق عن صوت هي مثل كلمة واضحة في جملة.

فالصليب المكسيكي الموجود وسط سور مطوق على الدوام وهو مستوحى من فكرة سحرية، ولصنع الصليب، فإن المكسيك القديم يتموضع في نوع من الفراغ، بينما يدفع الصليب من حوله، إنه ليس صليبا للترميز إلى الفضاء كما يظن علماء اليوم، بل هو صليب يستعمل للكشف عن كيفية دخول الحياة إلى الفضاء، وكيف نجد عمق الحياة ثانية من خارج الفضاء، وانما الفراغ، دائما النقطة le point التي من حولها تختز - S'ep- المادة paissit فالصليب المكسيكي يرمز إلى نهضة الحياة.

شاهدت الآلهة المكسيكية كثيرا من الكوديكسات Les codex وتبين لي أن هذه الآلهة كانت قبل كل شيء آلهة في الفضاء، وأن ميتولوجيا الكوديكسات تخفي علما للفضاء مع هذه الآلهة، وكأنهم ثقب ظلية، بحيث تدب الحياة في هذه الثقوب.

وهذا يعني، بعيدا عن الأدب، أن هذه الآلهة لم تولد صدفة، ولكنها في الحياة كما لو أنها في مسرح، وهي تملأ المناطق الأربع للوعي الإنساني حيث يعشعش nichent الصوت والحركة والنفت الذي يلفظ الحياة من الذي مايزال يظن أنه يشعر بالآلهة، ويبحث عن مكانها؟

أن نبحث عن مكانها معناه أن نبحث عن قوتها وتكون لنا قوة إله ويسمي العالم الأبيض هذه الآلهة معبودات Idoles. لكن الفكر الهندي يعرف كيف يهز قوة الآلهة بموضعه لموسيقى قوتها، ويستدعي المسرح لنفسه قوة الآلهة عبر توزيعه لموسيقى القوى. كل واحد له مكانته في الفضاء الارتجاعي للصور، والآلهة تخرج تجاهنا عبر صراخ أو عبر وجه، كما أن لون الوجه له صراخه، والصراخ يقوم مقام صورة في الفضاء حيث تنضج الحياة. بالنسبة إلي، فإن هذه الآلهة المنحرفة

بدوره بقوى مفتوحة. وليس بحاجة إلى الذهاب بعيدا في مشهد مكسيكي لكي يحس بكل ما يخرج منه. إنه المكان الوحيد في الأرض الذي يقترح علينا حياة خفية، ويقترحها على مساحة الحياة.

فالآلهة المكسيكية لها خطوط مفتوحة، وهي تشير إلى كل ما يخرج، ولكنها تقدم في الآن نفسه الطريقة التي ندخل بها في شيء ما. إن الميثولوجيا المكسيكية ميثولوجيا مفتوحة، ومكسيك الأمس واليوم يحتفظ

الهوامش

1. الطب في أعقاب انتشار الكوليرا بشنغاي، وقد كان يعمل آنذاك قنصلا لفرنسا بالهند، وفي سنة 1932 اتصل به أرتو ليغرب المعالجة بوخز الابز لتهذئة روع الألم الذي ألم به.

2. تحامل أرتو على الثقافة الأوروبية والعقل الأبيض في محاولة لتدمير المركزية الغربية، وإعطاء مفهوم واسع للثقافة الذي صار يقترن عنده بالحضارة وبكل أنماط التفكير البدائي.

3. في هذا الإطار جعل من الحديث عن الثقافة الشرقية والمسرح الشرقي عتبة لولوج شعرية المسرحية في «إنجليه» المسرح وقرينه..

4. إن ثورة أرتو لم تكن ثورة مسرحية ولا فكرية، بل كانت ثورة شاملة. على هذا الأساس، طالب بحرق كل الأشكال الجاهزة وإعادة النظر في كل البهديات والمسلمات التي أنتجها العقل الغربي.

5. إن مفهوم الميتافيزيقا عن أرتو بعيد عند الفهم المدرسي المتداول، حيث إن الميتافيزيقي يتضمن بالضرورة الفيزيقي، وبالتالي يصير المجرد والملموس منصهران داخل بوتقة واحدة.

1. بعد أخفاق أرتو في تجربة مسرح (ألفريد جاري) Alferd Jary وبعد فشل مسرحية آل سنسي Les cenci التي علق عليها آمالا كبيرة في ترجمة أفكاره النظرية حول مسرح القسوة، لم يجد بدا من البحث عن موطن قدم جديد يستجيب لآفاق الانتظارية فكان أن اختار الرحيل إلى المكسيك بحثا عن الأرض الحمراء والثقافة الحمراء التي تمثل بديلا عن الثقافة الغربية البيضاء الرثة. كما أنها أيضا محاولة للبحث «الانتروبولوجي» عما يثمن أفكاره الطليعية حول المسرح. وقد وجد عند قبائل «التراهوماراس» بالمكسيك ما كان يبحث عنه، ومارس معهم مجموعة من الطقوس التي اعتبرها مسرحا حقيقيا مفتوحا.

والنص الذي بين أيدينا، والمعنون بـ «المسرح والآلهة» مثل موضوع محاضرة ألقاها أرتو على الطلبة بالعاصمة مكسيكو، وهو متضمن في كتابه: «إرساليات ثورية - Messages revolutionnaires الصادر عن دار Gallimard للنشر سنة 1971».

2. تم اكتشاف الطب العلاجي الصيني بفضل أعمال George Salie de montevideo الذي أنبهر حقيقة بنجاحات هذا

أيام قرطاج المسرحية
(تونس)

تقرير حول المهرجان العربي لمسرح الطفولة المدرسة في رحاب المسرح

من ٨-١٢ نوفمبر ١٩٩٩م

كتبه / د. محمد مبارك الصوري الأستاذ المساعد بكلية
التربية الأساسية قسم اللغة العربية وآدابها

ندوة

نحو استراتيجية عربية للنهوض بمسرح الطفولة بالوطن العربي
في يومي ٩-١٠ نوفمبر ١٩٩٩م
موضوع الندوة (الورقة المطروحة شعاراً للندوة وإطاراً لها)

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

تطمح هذه الندوة الفكرية المندرجة ضمن المهرجان العربي لمسرح الطفولة، باعتباره جزءاً من المهرجان الدولي لأيام قرطاج المسرحية إلى تدارس إمكانات إقرار استراتيجية عربية للنهوض بهذا المجال المخصوص، تراعي قضايا المرحلة وتخطط لآفاق المستقبل. فالتحولات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية السريعة التي يعيشها الوطن العربي - منذ منتصف هذا القرن على الأقل - وخاصة منها اتساع قاعدة الشبان في الهرم السكاني، نتيجة امتداد فترة الطفولة، خلافاً لما كانت عليه في القرون الماضية، حيث كانت (الطفولة) تنتهي في سن العاشرة أو الثانية عشرة بالدخول

القسرى إلى عالم الشغل. هذه العوامل مجتمعة أفرزت تطورا كبيرا في نوعية الممارسات التعليمية والثقافية والترفيهية. أدت بدورها إلى تزايد الحاجة إلى استهلاك المادة الثقافية والفنية بمختلف أنواعها وتعدد مصادرها الداخلية منها والداخلية.

لكن منذ الوهلة الأولى يتبدى لمتابع الفعاليات الثقافية غياب معادلة بين نسبة جماهير الأطفال والشباب ونسبة الانتاج الفني الموجه لهم. فمن ناحية نلاحظ تزايدا مطردا لعدد الأطفال والشباب المقبلين على مؤسسات التكوين، ومن ناحية أخرى نرى قلة في عدد المؤسسات الثقافية والفنية، العامة منها والخاصة، القادرة على تلبية حاجات هذه الشرائح.

هذا الوضع أدى إلى وجود حالة غير طبيعية تتسم بها ثقافة الطفل لعلها تتلخص أساسا في هشاشتها أو هامشيتها ضمن الفعل الثقافي العام، ومن ثم عجزها عن تأكيد ذاتها وفرض حضورها انتاجا وتوزيعا، علاوة على عدم خضوعها لنمو مبرمج ومخططات مدروسة مسبقا. فجزء كبير من الانتاج المخصص حاليا لهذه الشرائح تكاد مضامينه تنحصر في تقديم النصيحة والتوجيه والوعظ، معتبرا بذلك الطفل كائنا من درجة ثانية في حاجة دائمة إلى إرشاد الكبير، باعتباره أكثر ذكاء وخبرة منه. بينما الواقع يؤكد في أحيان كثيرة أن مخيال الطفولة أكثر اشعاعا وثراء مما يعرض عليه وينتج له.

● ضمن هذا الإطار يتنزل واقع مسرح الطفل، مما يدعو إلى إمعان النظر في مختلف القضايا المرتبطة به، بغية تدارسها وتحليلها واقتراح بديل

موضوعي قادر على التأقلم مع المستجدات، مما يؤهل هذا المجال الفني لأن يحتل المكانة التي يستحق.

● ولعل اعتماد مداخل نظرية وميدانية متعددة بتعدد القضايا والشواغل، يتيح تقديم عينة من المسارات الشخصية للفنانين في تفاعلها مع الواقع والمتغيرات ويعرف ببعض التجارب المخصوصة والرائدة في عديد من البلدان، مما يساعدنا في هذه الندوة على النظر في إمكانات تطوير الآليات المتاحة حاليا في حركية هذا المجال، والنظر في ابتداع آليات أخرى حتى يجذر أكثر ويكتسب بحق شرعية وجوده، ويمكن على سبيل المثال - إيجاز هذه المداخل في المنطلقات التالية:

1. المصطلحات والمفاهيم المعتمدة في مجال مسرح الطفولة، مسرح الطفل، فن العرائس، اللعب الدرامي، المسرح في الوسط المدرسي، تأثيرها في غموض أو وضوح هذا المجال.

2. دائرة النشاط المسرحية والخصوصيات القطرية.

3. العلاقة بين مسرح الطفل ومقررات التعليم.

4. في لغة المسرح وصلتها بخيال الطفل وواقعه، أي لغة نكتب لمسرح الطفل.

5. التكوين في مسرح الطفل، المتاح منه والمنشود.

6. الانتاج والتوزيع داخل البلد الواحد، إمكانات الإنتاج والخبرات بين البلدان العربية، والاستفادة من خبرات الشعوب الأخرى.

● أخيرا نتطلع هذه الندوة التي نتصورها حلقة بين مجموعة نيرة من الخبراء، إلى البحث في وسائل تفعيل هذا المجال، سواء باستثمار الجهود التي

تبذلها حالياً الهياكل الموجودة، الرسمي منها وغير الرسمي كالجمعيات والاتحادات ومؤسسات التكوين والمنظمات القطرية والقومية، أو كذلك النظر في استنباط خطط جديدة غايتها إرساء مشروع متكامل يكون قادراً على الاحاطة بنجاعة بكامل مكونات مسرح الطفل، حتى يتحول إلى أداة فاعلة في نحت شخصية متوازنة ومنفتحة للأجيال القادمة.

وقد خرجت هذه الندوة بعدة توصيات ستنشر في إحدى الدوريات المحلية المتخصصة، لعل أهمها:

● أهداف تدريس الأدب للأطفال: التذوقية اللغوية، المعرفية العقلية، النفسية الوجدانية، الأخلاقية الاجتماعية.

● أدب الطفل: المفهوم والمقدمة: السلطات الثلاث: التشريعية والقضائية والتنفيذية

● المسرحية جزء من المفردات الفنية في أدب الطفل.

● مفهوم مسرح الطفل: مسرح موجه للطفل ومقن به (مسرح للطفل ومسرح بالطفل).

● مسرح الطفل مسرح نوعي يجب مراعاة خصوصياته الفنية.

● الندوات وجه من وجوه السلطة التشريعية والقضائية.

● الأطفال يملكون أفكاراً لم يدمرها الكبار بعد.

● إضفاء صفة «الألسنة» على الحيوان في قصص الأطفال كما هو حادث في (الجزائر) الآن.

● التنبه إلى مفهوم المسرح عند كل قطر وقطر آخر: ما هي وظيفته؟ هل هو ضرورة حضارية أم واجهة حضارية؟

مفهوم مسرح الطفل في ظل معرفة مدى الحاجة إليه.

● كاتب النص المسرحي من التراث والتاريخ (التوافق ما بين عنصر السرد وعنصر التشويق في الدراما).

● ما مستقبل مسرح الطفل العربي؟

● الدراما التربوية هي: التعليم لمجموعة من المعارف عن طريق الحوار والسيناريو. خلاف لمسرح الطفل التربوي الممثل على خشبة المسرح.

● من هذا الطفل المعني بهذا المسرح؟ أي تحديد الفئة العمرية لشريحة الأطفال المقدم لها هذا المسرح (3-5 سنوات) (7.5 سنوات) (9-12) الطفولة المتأخرة).

ورقة الكويت في هذه الندوة بعنوان (واقع مسرح الطفل في الوطن العربي)

بقلم / د. محمد مبارك الصوري

ARCHIVE
http://Archibeta.Sakhrit.com

● أعطت الرسوم التي تم العثور عليها من خلال الآثار الفرعونية القديمة الدلالات على ما كان يتصف به المصريون القدامى من قدرتهم على رواية الحكايات وحكاية الأساطير بالمحاكاة والتمثيل. ومن هذه الحكاية تلك (الحواديت) الحركية التي تقدم للصغار وتتيح للطفل المشاهد نوعاً من التسلية والترفيه.

● وإن نحن بحثنا عن أصل المسرح في العالم العربي وعن تاريخ بدايته، وجدنا هذه البدايات تتمثل في المسرح المصري القديم، حيث قدمت مسرحيات نقل عنها المسرح الاغريقي والروماني والصيني، وكانت تلك المسرحيات تقدم في المعابد أو على مراكب النيل، وكان

عن مكان لأنفسنا يواكب ركب الحضارة الحديثة، مع مضاعفة الجهد في سبيل العمل على إنشاء مسرح جيد لطفلنا العربي، مع مصداقية البدايات فيما انتهى إليه الآخرون (المرجع السابق من ص 44-50).

مسيرة مسرح الطفل في العالم العربي

● وإذا ما تتبعنا مسيرة مسرح الطفل في العالم العربي، نجد أن العرب قد عرفوا نمطية هذا المسرح الصغير من الناحية الشكلية، قبل أن يعرفه العالم أجمع بأشكاله المتعددة، وأبرز هذه الأشكال هو (خيال الظل) الذي جاء من الصين عن طريق المغول الذين احتلوا العراق. ثم خرج هذا الفن على يد (الحكيم شمس الدين بن محمد بن دانيال بن الخزاعي الموصولي). واستوطن في القاهرة بعد وفاة رائده فيما بين عامي 1310، 1311م. ومن القاهرة انتقل إلى تركيا عام 1517م على يد السلطان سليم، ومنها انتشر في أوروبا «لكن خيال الظل هذا الفن البدائي قد اضمحل بعد انتقاله من مصر كنمط من أنماط العرائس» فأفسح المجال لظهور فن (القراقوز) الذي أصبح فيما بعد من أبرز الوسائل الترفيهية للجمهور. كما أصبح هذا الفن معبرا عن الموقف الشعبي ورأيه في الحكم والحكام. ونتيجة لغياب الرعاية لهذا الفن ووقوعه في أيدي فنانين فقراء الحال والمال ومحدودي الثقافة والهدف والامكانية الفنية المادية، فقد اندثر هذا الفن العربي، ولم يتطور.

وإن كان فن «القراقوز» العربي قد اقترب من وجدان الناس العامة كبيرهم وصغيرهم، فإن مسرحا آخر معداً

للأطفال يشهدون تلك الاحتفالات ويرغبون فيها. كما ثبت أن أول مسرح للعرائس ولد في مصر على ضفاف النيل، وذلك من نحو أربعة آلاف عام (ثقافة الطفل العربي، جمال أبو ريه. ص 43).

ويعتبر العرض الذي قدمته (مدام ستيفاني دي جلبينيس) عام 1784م في باريس أول عرض مسرحي قدم للأطفال في العصر الحديث، حيث عرفت أوروبا مسرح الطفل وانتشر فيها مع بداية القرن التاسع عشر، وفي عام 1944م دعت (مدرسة الألسن) بجامعة (نورث ويسترن) إلى عقد مؤتمر لمسرح الطفل على المستوى القومي، الذي قرر إنشاء مؤسسة دائمة لمسرح الطفل في أمريكا، مع إنشاء دار نشر للأطفال يتحدد نشاطها على نشر المسرحيات الطويلة للطفل. وتالت المؤتمرات الخاصة بمسرح الطفل عاما بعد عام، وفي مختلف الجامعات الأمريكية، وتناولت كل ما يدور حول الموضوع كالدراما والتأليف المسرحي، مسرح العرائس، وعلم النفس والاجتماع، وفنية مسرح الطفل، والديكور، والمناظر، والملابس، والإضاءة، والإخراج.. الخ. وعمل دليل لمسارح الأطفال والتعارف في مقاييس لتقييم المسرحيات... وهكذا» (المرجع السابق ص 49).

● وعلى الرغم من هذه الجهود المضنية والصادقة في سبيل الوصول إلى مسرح منشود يكون خاصا بالطفل، فإن تلك الجهود لاتزال قاصرة عن الوصول إلى تقديم المسرح الأمثل للأطفال. على الرغم من كون أمريكا هي الدولة المتقدمة ذات الموروث والموارد الفنية والوسائل والامكانيات المتاحة، فالجدير بنا نحن الشعب العربي أن نحاول جاهدين البحث

العناية بالأطفال حين البحث عن مستقبل أفضل، حتى نجد لأنفسنا مكانا في موكب الانطلاقة نحو حضارة جديدة، لنتخذ لنا موقعا متميزا في خريطة العطاء الحضاري في هذا العالم المتحضر الحديث. ندرك إدراكا ثابتا أن طفل اليوم هو رجل المستقبل وأساس الحضارة المرتقبة التي نتطلع إلى بزوغ فجرها في مطلع القرن الحادي عشر (المرجع السابق ص 7 وما بعدها).

● إن حماية الأسرة وحماية الطفل واجب أول على كل شعب من الشعوب. وعلينا نحن العرب أن نعمل على توفير الحاجات الأساسية لأطفالنا من غذاء وكساء ومأوى وعناية صحية وتعليمية. وأن نحرص دائما على أن نوفر لهم الأمن والسلامة، باقرار الوضع الاجتماعي لكل شعب واستقراره «المرجع السابق ص 8».

● حقيقة إن مسرح الطفل العربي كظاهرة معاصرة تحاول أن تتكامل في عناصرها، ولم يتشكل قوامها الفني بعد، ومازالت أقلام الأدباء وأغلب المخرجين المتميزين والفنانين المقتدرين اقتدارا كبيرا، بعيدة عن الطريق الصحيح، ولم تطأ بعد هذا العالم المجهول. أولئك المخرجون والفنانون والأدباء المستعدون لتكريس مواهبهم ومعارفهم وفنونهم تكريسا كاملا لهذا المسرح الوليد في عالمنا العربي. مع غياب حركة (أرشفة) توثق، مسجلة حركة هذا المسرح الفني. يضاف إلى ذلك أن أغلب تجارب مسرح الطفل العربي ليست منتظمة، ومازال الطفل ينتظر حقه الفني الصحيح من حركة المسرح العربي، فهو يعيش وسط حركة مسرح متعثرة مازالت تفتقر إلى بعض النصوص المسرحية الجيدة.

للأطفال هو (المسرح الشعري الغنائي) قد ظهر بعد أن أرسى قواعده الشاعر العربي (سليمان العيسى). وقد تم تلحين معظم مسرحياته الشعرية للأطفال، وقدمت على مسارح سوريا العربية، وقد يكون هذا المسرح أقدر على التأثير بالأطفال، إذ كان الشعر بسيطا مفهوما، واللحن سهلا يلائم مستوى الأطفال، فالطفل المشاهد يؤخذ بالحركة الرشيقة واللحن الجميل والكلمة المعبرة والملابس الجميلة» (بحث : الطفل والمسرح، مادة الفنون الجميلة، تقديم الطالبين / خليل فرج وعلي جمعة، إشراف د. عادل المصري، ص 10) (مسرح الطفل عند العرب) الكويت 1986م، المعهد العالي للفنون المسرحية).

● ولقد اجتازت الشعوب العربية في النصف الثاني من القرن العشرين مرحلة من أخطر مراحل التحول والانتقال، بعد تحول الأوضاع الاجتماعية فيها، وانتقال البيئة العربية الشرقية من الطابع والطبع القبلي إلى الانطلاق المدني. ونظرة واقعية للطفل العربي، تدعو إلى كثير من التحفظ، خاصة بعد أن نقلتي نظرة مقارنة بينه وبين أطفال دول العالم الحديث المتطور. «وتقرر بعض دراسات الأمم المتحدة حول الطفولة في العالم العربي أن نسبة الانفاق على الأطفال في مجموع هذه الدول العربية لا تمثل أكثر من 0,3٪ مما كان يجب أن يمثل الحد الأدنى للانفاق على مجموع الأطفال العرب، الذين يمثل تعدادهم نسبة تقدر بنحو 43٪ من تعداد سكان العالم العربي «ثقافة الطفل العربي، جمال أبو رية، 7».

● ويجدر بنا نحن أبناء الأمة العربية الإسلامية أن نضاعف الجهد ونحن في مسيرة التصحيح، ونسير في طريق التحضر والرقى، الذي يتم من خلال

الطفلة الشابة، وتضعنا تحت مسؤولياتنا تجاه طفل المستقبل.

● وعلى الرغم مما سبقت الإشارة إليه وعلى الرغم من تحديد مستويات فنية متواضعة في جوانب العطاء المسرحي في دنيا الطفل، لم تخل عطاءات مسرح الطفل، من الجوانب المجدية والجدية، فقد قدم (مصطفى عزوز) من تونس سلسلة «المسرح الصغير» المكونة من جزأين، اشتمل الجزء الأول على ثلاثة نصوص مسرحية (وهي: الأنبة الزرقاء، في ليلة من ليالي الشتاء . عيد الميلاد) وجاء الجزء الثاني من هذه السلسلة ليضم مسرحيتين مماثلتين (وهما: الخير الذي لا يضيع، الجزء) وكلها نصوص تمثيلية تقدمها هذه السلسلة الأدبية الجادة للأطفال، وتمثل نماذج جيدة من «المسرح الصغير».

● ومن الخطوات الجديدة والجادة نحو مسرح الطفل، ما تم في المملكة العربية السعودية وما تناقلته وسائل الإعلام المحلية، وخاصة الصحفية، عن إقامة (دورة تدريبية لمسرح الطفل) فقد تمت الإشارة إلى أن «تقوم (جمعية الثقافة والفنون) فرع الدمام برئاسة الأستاذ صالح أبو صفية بتنفيذ تجربة جديدة لأول مرة بالمملكة، من أجل تنفيذ فكرة تكوين قاعدة لمسرح الطفل بالدمام، وقد بدأ الفرع في الاتصال بأولياء أمور عدد من الأطفال الموهوبين الذين لهم ميول خاصة بالدمام للاشتراك في دورة دراسية خلال هذا الصيف.

وكذلك من خلال المراكز الصيفية بالمدارس في المنطقة، لحث الطلاب على المشاركة في الدورة، ويقبل في هذه الدورة الأطفال بعد سن 6 إلى 15 سنة، وسوف يقوم الأستاذ فؤاد أحمد هادي

والتجارب المسرحية الخاصة لبعض المؤسسات الفنية تبعث في أغلبها العام على الأسى والأسف لما تقدمه من إنتاج عروض مسرحية للأطفال تحفل بالكثير من السلبيات. «فمثلاً نرى أن العمق البشري العامل في المسرح العام هو نفسه يدعى وكيفما اتفق للعمل في إنتاج مسرحيات الأطفال، الأمر الذي يؤدي إلى أن تحدث السلبيات والارتجال والتسرع في الانتاج وعدم الدقة في التوجه والاجتهاد. ويخرج الانتاج بشكله الروتيني. بالإضافة إلى أن طرق الانتاج الاستهلاكية التي يعملون بواسطتها تحمل الكثير من التقاليد والعلاقات الفنية السلبية... بالإضافة إلى أن - مسرحية الطفل الحالية - متعة مجردة وفن مجرد بلا تقنيات. مسرح بائس هو أقرب إلى الجمود منه إلى الحركة والتدقيق والحياة» (بحث: الطفل والمسرح)، (السابق، ص 10).

● إن سلبيات هذا الوضع الفني لمسرح الطفل في العالم العربي ندعوها - مسرحيين ومعنيين بأدب الطفل وفنه وثقافته - إلى أن نوليه الاهتمام المطلوب والمناسب، مكرسين جهودنا ووقتنا للعمل والبحث الدؤوب في هذا المجال، كما أن هذه السلبيات تدفعنا إلى عدم إغفال بعض الجهود الصادقة، القادمة من العاملين في ميدان ثقافة الطفل وفنون أدبه من مسرح وموسيقا وأنشيد وأغان.. والتي تنم عن صدق التوجه وعزيمة العمل الجاد للرفع من مستوى هذا المسرح الصغير. ولعل نظرة سريعة عاجلة إلى مواقع هذا العطاء في عالمنا العربي، وعلى مستوى التحرك الرسمي المسؤول تعيد لنا الثقة والأمل، وتسعف أنفسنا القلقة على هذه الحركة المسرحية

مشاهدة البرامج المختلفة» (جريدة الوطن، الكويت، ص 23 (فكروفن) عدد 2598 السنة 21، الأحد 9/5/1982م).

الطفولة في الكويت: وإن كانت الجهود السابقة تمثل خطوات جادة نحو إنشاء مسرح للطفل برعاية الجهات الرسمية وبإشرافها، فإنه قد تم (إنشاء مسرح قومي وطني في الكويت) قدم باكورة أعماله الفنية ابتداء من إبريل عام 1996م، برعاية (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب) وإشرافه، مع رعاية جهات رسمية أخرى لكل جهود صادقة تسهم في رعاية فنون الطفولة المختلفة، وتبرز دور المؤسسات التربوية في تنمية أدب الطفل وفنونه، فنجد (مؤسسة الكويت للتقدم العلمي) تحتضن (مركز تعليم الطفل وتقويمه) كاحدى جمعيات النفع العام المدعومة من قبل (وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل). هذا المركز الذي تأسس سنة 1984م، وبدأ العمل الفعلي به بعد تأسيسه بعام واحد (1985م). وذلك أن هذا المركز له نطولاته في خدمة الطفل وتنميته اجتماعيا ونفسيا وفنيا من خلال تحقيق مجموعة من الأهداف، تتلخص على النحو التالي:

1. تقديم خدمات متخصصة في مجالات التشخيص والعلاج لحالات العجز الخاص عند التعليم للأطفال الذين تتراوح أعمارهم بين 4.8 سنة، والذين هم بمستوى ذكاء يتراوح ما بين المتوسط إلى فوق المتوسط، ومع ذلك فهم يعانون صعوبات في التحصيل العلمي والأداء يتناسب وقدراتهم الفعلية.

2. يهدف المركز إلى إعداد الاختبارات والمقاييس الملائمة لأغراض التشخيص وتقنياتها.

3. يجرى المركز البحوث والدراسات

المتخصص في مجال مسرح الطفل وأحد الشباب السعوديين الذين نفذوا على عاتقهم بناء القاعدة الثابتة لهذا المجال، وهو (مسرح الطفل) باعطاء دورة دراسية نظرية وعملية للأطفال المشاركين بأسلوب عصري متقدم، حتى يكون قادرا على جذب الأطفال وتخصيص أسلوب الترغيب والاستمرارية لدمج المهبة بحب العمل الفني في مسرح الأطفال.

وإن تحقق لهذه التجربة النجاح فسوف تكون خطوة رائدة وأول خطوة في رحلة الألف ميل لمسرح الطفل (عموما). (جريدة السياسة، الكويت، عدد الخميس 17/7/1976م).

* وإن كانت مثل هذه الأخبار الإعلامية تنقل لنا هذه الجهود الطيبة، فإنها جهود المخلصين وخطوات الجادين، تبشر بتقديم مستوى يملؤه الخير والأمل في خلق واقع مسرحي متنام للطفل في الوطن العربي، وترسم ملامح لمستوى القائمين الرسميين على مسرح الطفل العربي تربويا وفنيا وإعلاميا. ومن هذه الجهود ما تنوّل حول مسرح الطفل المصري العربي، حيث «وافق الدكتور سمير سرحان وكيل وزارة الثقافة لشؤون الثقافة الجماهيرية على خطة تطوير مسرح الطفل داخل مراكز الثقافة الجماهيرية وقصورها بالقاهرة لتعرف المواهب الفنية في مجالات الرسم والكتابة وهواة السينما والمسرح، إلى جانب إنشاء فرق لمسرح الطفل وخمس فرق لمسرح العرائس على مستوى الجمهورية، بما تحتاجه من أجهزة وأدوات ترفيهية وثقافية، استعدادا لموسم الاجازات الصيفية. بجانب تزويد هذه النوادي بأجهزة تلفزيونية لهواة

في مجال الصعوبات الدراسية، إلى جانب إعداد الكوادر البشرية المؤهلة في مجال التشخيص والعلاج.

4. يعمل المركز على نشر الوعي وتدريب العاملين في المجال التربوي عن طريق الندوات والتدريب الميداني. (جريدة الفجر الجديد، الكويت ص 3 (الثقافة) عدد الخميس 16/4/1992م).

مسرح الطفل في الكويت:

* وإذا تلمسنا واقع مسرح الطفل في الكويت وجدنا هذا الواقع قد ابتداءً منذ اهتمام مدارس الكويت بالمسرح المدرسي، يعبر عن ظهور النشاط الفني العام في الكويت. وارتباط هذا المسرح بطفل المدرسة من الممكن أن تعتبر بداياته بدايات لظهور مسرح الطفل، وذلك حين نتجاوز عدم خضوعه للمقاييس الفنية لمثل هذا المسرح، معترفين بقلة الخبرة عند المشرفين عليه وضعف التقنية نسبة إلى مستوى أدواته الفنية آنذاك.

* ومن ظواهر حركة مسرح الطفل في الكويت فتح شهية بعض الكتاب والشعراء بتدوين النص الأدبي الخاص بهذا المسرح، حيث سرت موجة التأليف المسرحي للأطفال في الكويت، وقد تفاوتت نوعية الكتابة فيه ما بين الكلام المنثور والكلام المشعور، حيث النص النثري والنص الشعري ذو الاتجاه الغنائي. لذا كان أول عرض مسرحي للجمهور من خلال مسرح العرائس قد قدم مكتوباً من قبل أحد الغنائيين (ويقصد به الشاعر الغنائي فايق عبد الجليل)، الذي قدمت له (فرقة المسرح الكويتي). - في 30 أغسطس 1974م - أول مسرحية للأطفال تحت عنوان (أبو زيد بطل الرويد) والتي أخرجها أحمد

خلوصي.

* وبعد هذه التجربة الرائدة في دنيا الطفل ومسرحه، ظهرت البدايات العملية في مسرح الطفل على يد (السيدة عواطف البدر) من خلال جهودها الفنية في هذا المسرح الصغير، والتي وضعت البذور الأولى لمسرح فني عام خاص بالطفل، يضاف إلى جهود الحركة الفنية في الكويت عامة والحركة المسرحية بصورة أكثر خصوصية. وإن بلغت عروض هذه المؤسسة المقدمة للطفل عشرات من المسرحيات، فذلك يأتي ترجمة لرعايتها الحقيقية للطفل وهو في دنياه الفنية، والتي يختار معظم مسرحياتها المقدمة للطفل من قبل هذه المؤسسة من التراث القصصي، أو تستوحي من هذا التراث ما يصلح للبيئة الكويتية، وقد أكد هذا الاتجاه المسرحي لديها مسرحيتها الأولى التي تمثل مطلع حياتها الفنية في دنيا مسرح الطفل، وهي مسرحية «السندباد البحري» التي تم عرضها عام 1978م. (وهي من تأليف كاتب الدراما التراثية الأستاذ محفوظ عبد الرحمن). ثم توالى تجارب هذه المؤسسة الفنية العديدة، والخاصة بها.

ومن هذه الجهود المتوالية: مسرحية «البساط السحري» عام 1979م لمهدي الصايغ، والتي حصلت بها هذه المؤسسة على الجائزة الأولى في مهرجان أقيم في ليبيا لهذا الغرض، وشارك فيه أكثر من 15 دولة بينها الاتحاد السوفيتي (سابقاً) كما قدمت هذه المؤسسة عام 1980م مسرحية «ألف باء تاء» ثم «العفريت» عام 1981م، تلاها عام 1983م مسرحية «قفص الدجاج»، وأخيراً مسرحية «سندريللا» للكاتب السيد حافظ.

* وقد كثرت فيما بعد خطوات هذه

، والتي تؤكد عنصر المحبة والتآخي العربي، وقد جاء هذا السلوك الفني الأخلاقي التربوي ضمن أعمال مسرحية عديدة أكدت بها هذه المؤسسة مجمل التوجهات التربوية الفنية في مسرحها المعد فنيا للطفل، لعل أبرزها مسرحية «العفريت» التي دفعت أكثر من ناقد وأديب للتصدي لها والكتابة حولها، وللتعليق النقدي على الفكرة التي تتبناها وتحملها في ثنائيا صياغتها الدرامية.

ولعل من أهم ما يوجه إلى هذه المؤسسة بقيادة مشرفتها وصاحبها الأولى، أنها قدمت مسرحا للطفل، لكنها لم تكون فرقة مسرحية للطفل. كما إنها في مجمل عروضها المسرحية والنصوص المقدمة لها من قبل مؤلفيها أو معديها لم تراعى تحديد الفئة العمرية التي تناسبها فكرة هذا النص أو ذلك. خاصة وأن بعض حكايات مسرح الطفل في الخليج والعالم العربي قد اتجهت نحو تحديد مثل هذه المستويات الفنية من خلال نصوص وعروض مسرحية حاولت تقنين الفئة العمرية من الأطفال الخاصة بمشاهدتها وعرض فكرتها عليهم، من خلال النص المسرحي وعروضه المسرحية المختلفة، ومن المسرحيات المقتنة بفئة عمرية - مثال ذلك - مسرحية (القرد المفكر) التي كتبها (رؤوف مسعد بسطة) وأخرجها (قحطان القحطاني) من البحرين. فأساس هذه المسرحية جاء موجها للأطفال حتى سن 15 سنة، ومحورها الفكري يدور حول الصراع ما بين الخير والشر.

✽ وقد عقدت عدة ندوات وأقيمت مختلف الملتقيات من أجل خدمة مسرح الطفل وطرح ما يقال عن هذا المسرح، ومتابعة ما يدور من حديث وأحاديث

المؤسسة الفنية، المؤسسات الفنية الخاصة بإنتاج أعمال مسرحية تختص بالطفولة، والتي بلغت نحو ثلاثين عرضاً؛ وذلك في فترة قاربت عقداً من الزمن، وانحصرت ما بين عام 1978 وعام 1986م، ولكن من الملاحظ على طابع هذه العروض أنه «كان الطابع الغالب على أهدافها - هو - الطابع التجاري في المقام الأول، أما الأهداف التربوية والتعليمية فهي إلى جانب مباشرتها فإنها تأتي في المقام الأخير في معظم العروض المسرحية» (بحث: الطفل والمسرح / السابق، ص 11 وما يليها. وكذلك من ص 10 12).

✽ مؤسسة البدر للإنتاج الفني طرحت روح التعاون بقصد خلق جو مسرحي خليجي عربي تمتد جذوره وتغذى بالتجربة الفنية الحية؛ فها هي تستقبل نصاً مسرحياً للطفل باسم «العفريت» كتبه لها الكاتب البحريني (خلف أحمد خلف). كما أن هذه المؤسسة قد قدمت للطفل مسرحيين عرباً، فاستقبلت أكثر من كاتب عربي، إضافة إلى الكاتب المصري (محفوظ عبد الرحمن)، كما قدمت هذه المؤسسة للكاتب العربي المصري السيد حافظ مسرحية «سندريلا» وللكتاب العربي العراقي (حيدر البطاط) مسرحية «الطنطل يضحك». علاوة على استقطابها لفنانين وفنيين عرب من أجل خدمة عروضها المسرحية على المستوى التقني والفني والأدائي التمثيلي.

✽ وهذا الاتجاه نحو التلاحم العربي على المستوى الفني والكتابة الدرامية أكدته بعض أعمال هذه المؤسسة لغرس روح التعاون بين الأطفال، خاصة العروض المسرحية التي قدمتها للأطفال

مشاهدة العروض المسرحية. تلك المتاعب التي عبروا عنها في هذه الندوة وغيرها من المنتديات والندوات العديدة والمتصلة بهوم الطفولة والمسرح الصغير الخاص بها.

✽ وإن لم تكن هذه الندوة هي المثال الفريد الدال على اهتمام القائمين على مسرح الطفل، فقد سبقتها بعض المحاولات الحوارية وأعقبها الكثير من الندوات والمحاضرات الفكرية الأكاديمية التي شاركت فيها بعض المؤسسات الثقافية التربوية التخصصية في بعض ندواتها ومحاضراتها الفكرية الجادة التي يدعى إليها مجموعة من المفكرين التربويين المتميزين بمنهجهم التربوي العلمي للمشاركة في إثراء الفكر في الموسم الثقافية لهذا المركز التربوي، ولتلك المؤسسة الثقافية العلمية التربوية التي تمتد بها ساحات التناول الفكري في كل ما يتعلق بفنون الطفولة وأدب الأطفال بصورة المتعددة.

✽ من ذلك المستوى محاضرة (أدب الأطفال ومعانيه السلوكية وعناصره الفنية) التي قدمها الأستاذ المربي: محمد محسن الصاوي / مدرس علم النفس بمعهد التربية للمعلمين والمعلمات (كلية التربية الأساسية حالياً) وذلك في الموسم الثقافي للمعهد والمقامة مساء الاثنين 12 / 11 / 1984م (جريدة القبس: الكويت العدد 4490، الصادر يوم الثلاثاء 13 / 11 / 1984م).

✽ حقاً إن تجربة السيدة عواطف البدر الفنية تمثل البدايات الحقيقية لمسرح الطفل في الكويت. وحقاً إن مسرح الطفل قد شغل الرأي العام الأدبي والإعلامي والصحفي، وقد تمخض عن هذا الانشغال عقد العديد من المحاضرات

حول تجربة مسرح الطفل في الكويت، كتجربة فنية احتضنتها حركة المسرح في الكويت في عصر متقدم من عمرها الزمني. باحثاً. هذه المنتديات والندوات - عن إمكانية تشكيل قوام هذه الحركة فنياً وفكرياً وثقافياً، بما يؤكد توجه أصحاب الشأن الصادق بحس الفنان الباحث عن موقعه في دنيا العطاء الفني، وتحديد هذا الموقع جيداً في خريطة هذا العطاء.

✽ هناك ندوة حول (الطفل ومسرحه) والتي أقيمت ضمن الموسم الثقافي في (رابطة الأدباء في الكويت) مساء الأربعاء 14 ديسمبر 1983م (أدار هذه الندوة الدكتور سليمان الشطي، وشارك فيها عواطف البدر، وليد أبو بكر، منصور المنصور، خالد عبد اللطيف رمضان، ليلى العثمان، د. كافية رمضان).

✽ وقد جاء في هذه الندوة موضوع مسرح الطفل «المرتبط بتأصيل الثقافة التي تبدأ بتنمية الطفل، وبأن المسرح قضية تحتاج إلى مناقشة طويلة. والطفل أكبر قضايا وأخطرها. فالبادئون فيه يمثلون بداياته الواضحة، لأن لمسرح الطفل جانباً كبيراً لم ينل حظاً من الثبات والرسوخ» مجلة: الرائد، جمعية المعلمين الكويتية، ص 50 (آفاق ثقافية) العدد 646، السنة 14، الصادر يوم الخميس 22 ديسمبر 1983م.

✽ ولأصحاب التجارب الرائدة في مسرح الطفل متابعهم الخاصة مع التجارب المسرحية الخاصة بدنيا الطفولة، وما واجهته هذه التجارب بذواتهم الفنية من عقبات عديدة، بعضها مرتبط بتركيبية المجتمع الكويتي الحديث وجمهوره المسرحي، والآخر مرتبط بما يشاهد من سلوكيات عجيبة من الطفل نفسه في أثناء تواجده في الصالة بقصد

مسرحا للطفل أو مسرحا من الطفل أي بالطفل، قد لا يكون كل اللاعبين فيه من الأطفال أو الراشدين، أو خليطا من كليهما معا.

فالأساس في التخصيص هو جمهور النظارة من الأطفال الذين أنتجت من أجلهم العملية المسرحية نصا وإخراجا.

✽ وانتفاء هذا المسرح إلى الصغار لا يعني التهوين من مستوى ما يقدم فيه من قيمة فنية علمية وعملية، فهو مسرح متكامل العناصر من حيث الجودة في العطاء ما بين المؤلف والمخرج والممثل ومصمم الديكور والمتفرجين، أقطاب اللعبة المسرحية، لتوفير الخبرة المسرحية نفسها في مسرح الكبار.

✽ وأطفالنا اليوم هم جمهور الغد المتكرر على المسرح، وهم كوكبة الأدباء ونجوم الفنانين المسرحيين الذين سيجملون عبء تطوير الحركة المسرحية في الوطن العربي. وهذا يعتمد على المستوى الفني المسرحي الذي يتسلمه الصغار من الكبار؛ فأما هي حركة فنية مسرحية معرقة بجهل ومفسدة بذوقه الفج الغليظ، وإما ناهض بها إلى المستوى الأرفع ومسلمها إلى أجيال أخرى نشطة حية. وهذا بالطبع يعتمد مستقبلا على كمية ونوعية ما يمكن أن نقدمه له الآن من خبرات ثقافية فنية. فالطفل إذن صاحب دور كبير وخطير في تحديد ماهية الفن المسرحي مستقبلا ضمن أوجه حياة الغد المتعددة. والكبار أصحاب الدور الأكبر والأخطر في صياغته عند توفير نزعة تحقيق الخطوات الايجابية للمسرح بصيغة خاصة، وهو ما يتوقف تحقيقه على مقدار الاهتمام بتربيته الفنية؛ فكلما كانت العناية بتزويده بالثقافة المسرحية أكثر وعيا وأضح

وإقامة الكثير من الندوات. ومنها هذه الندوة - الأنفة الذكر والتنويه - التي تضمنت بعض البحوث، تلك البحوث التي قدمت مفاهيم متطورة لما يجب أن يكون عليه مسرح الطفل، وقد أشار بعض هذه البحوث إلى تجربة مسرح الطفل في الاتحاد السوفيتي، ثم تدرج في حديثه عن أوليات هذا الفن المسرحي وأهميته وفق الأسس العلمية المدروسة على مستوى المعالجة والطرح، وأن الحديث عن مسرح الطفل الحديث يعني الحديث عن الطفولة أولا، ثم الحديث عن عناصر العرض المسرحي، مطوعة ومناسبة للطفولة، وأن مسرح الطفل ليس هو مسرح الكبار، حيث يقع الكثير من محظوراته. وعلى الرغم من وجود التشابه في الأسس الدرامية، فإن هذا لا ينفي الاختلاف الكبير في التوجه من أجل تحقيق أهداف أساسية لمسرح الطفل، تختلف عن أهداف المسرح العام.

ما يقترحه الباحث

البناء الدرامي الجيد لمسرح طفل متطور

الخلاصة ونهاية الكلمة

✽ ما نقدمه من مسرحيات خاصة بالطفل هو مجرد محاولات، تنم عما لدينا من رغبة في تسليّة الطفل وعشق لوجود مسرح له. وليس هو مسرح الطفل المقنن ذا التكنيك الخالص.

وليس المقصود بذلك المكان المهيأ مسرحيا لخلق مناخ درامي خاص بالطفل، ولتقديم عروض تمثيلية كتبت وأخرجت خصيصا لمشاهدين من الأطفال، لا بممثلين أطفال.

✽ ونحن لانعرف بعد فيما إذا كنا نقدم

تجربة، مما يتوجب معه تخصيص الجزء الأكبر مما ينفق من جهد المسرحيين الكبار ومالهم لإنشاء مسارح للأطفال وتعميقها مع تطورها، وخاصة في المرحلة الحضارية التي تمر بها الآن من عمر حركتنا المسرحية.

* وحتى يتوافر مسرح الأطفال عندنا يجب أن تتوافر الدراسات النفسية والاجتماعية المتعلقة بميول الطفل في مراحل نموه ببيئاته المختلفة، أو سبل البحث النظري والميداني في فنونه الدرامية، مع امتصاص تاريخ التجارب العالمية في تلك الميادين، ومقارنتها بالحاجيات المحلية، وهذا ما يجعل الحاجة ماسة إلى انشاء جهاز تربوي ثقافي وفني خاص بالطفولة على غرار ما ينشأ للشباب من هيئات ووزارات، بدلا من حالة الاضطراب التي نمارسها في اصطحاب الأطفال إلى مسارح الكبار، حيث «الهس» الدرامي والخواء الفكري في معظم عروضها «الكبيرة»!!

* ومن أهم مقومات مسرح الطفل وجود النص المسرحي الملائم نفسيا وتركيبا هرميا للمستويات المختلفة لأعمار المشاهدين من الأطفال. مع مراعاة الفروق الفردية في تقديم النص. لأن لكل مرحلة من مراحل العمر اهتمامات خاصة بموضوعات وتركيبات درامية معينة، تختلف عن غيرها. وتحدد هذه الجوانب الطبيعية المادة المسرحية ومستوياتها الفكرية والبنائية، مع مستويات مصادرها المختلفة من أسطورة وحكايات خرافية وملاحم شعبية وقصص ووقائع تاريخية وأحداث وحكايات ونوادر، إلى جانب الأعمال القصصية والروائية والمسرحية المعروفة.

* وتظل الحبكة المسرحية (إعادة

تنظيم الأحداث وجزئيات المواقف في المسرحية التي تصدر عن شخصيات ذات ميول وطبائع مختلفة، بما يلائم مدلولات المسرحية) أهم عنصر في تأليف النص المسرحي عامة. فهي روح العملية المسرحية وقوامها الفني وعمودها الفقري، وهي - أي الحبكة - ليس القصة أو «الحدوة» كما يتبادر إلى ذهن البعض، لأنها جزء مهم من التجربة المسرحية. والقصة أو «الحدوة» تأتي ضمن الحبكة، فالحبكة هي الأسلوب الذي بمقتضاه تصاغ أفعال الحدوة وأقوالها أو مجرى القصة: فمن الممكن أن نجد أكثر من حبكة مسرحية تعالج (قصة الشاطر حسن مثلا) إنما الاختلاف يأتي في «تحريك» أو «حياكة» عناصر الحدوة، أي التركيب والتوظيف و«التوليف» فالحبكة هي أساس الدراما وجوهرها كما قال أرسطو منذ حوالي 23 قرنا. فالحبكة في المسرحية شيء آخر عن القصة. وللحبكة أوقاتها الفنية المختلفة التي تؤدي دورا مهما في البناء المسرحي من حيث الشكل والمضمون. وأهم هذه العناصر والأدوات «المقدمة الدرامية» (أي (العرض)، وهو تركيب الموقف الدرامي، ثم نقطة الانطلاق، والتعقيدات وحلولها، ثم إحداث عوامل التعليق وهو «التشويق» وهناك الاكتشاف، ثم يأتي دور تطوير الأحداث فنمو الشخصية إلى جانب أزمات درامية، ثم الذروة وهي «تصاعد الحدث الدرامي» أخيرا: الهبوط نحو الحل، قبل الخاتمة، يضاف إلى ذلك كله أن الحبكة في مسرحية الأطفال يجب أن تتضمن قصة ملائمة موزعة في سلسلة من الأحداث المتطورة على أساس سني معقول، مع أهمية أن تتجسد كل هذه الأحداث على خشبة المسرح بدلا من

هو الضرورة المتعلقة بالاسهام في نمو جسم المسرحية طبيعيا لا افتعال فيه.

3. عدم تعقيد المسرحية حتى لا يضطر المؤلف إلى التدخل بإقحام عوامل خارجية مفتعلة، كي ينقذ بها البطل المحبوب من المأزق الصعب الذي يجابهه، ويجب أن يكون تحقيق متطلباته في يسر وسهولة متعادلة، دون مصادمة مع عائق. وإذا كان الأمر كذلك فلن تكون هناك أية درجة من درجات الصراع مما ينفي الدراما! فالعائق والعراقيل هي بمثابة عامل لخلق صراعات تدبر رحي الأحداث، وتساعد على نمو الشخصيات وتصعيد الايقاع الدرامي. وكل أنواع الصراعات المعروفة في المسرح تنشأ إما نتيجة لتصادم قوتين متضادتين في سبيل الحصول على هدف، أو نتيجة مصادقة مع الهدف نفسه. وعدم التدخل أو إدخال قوة من الخارج على الموقف الصعب كي تحل الأزمة وتنقذ البطل، كقوة طارئة على المشكلة من الخارج، كما تحلها في عامل من عوامل إتلاف الاحساس بالواقع المسرحي الفني.

4. إن زمن المعجزات والاشباح والجن، والاعتماد على القوة الغالبة القادمة من أبطال الحكايات وعظام الأساطير مع السحرة والمردة، قد انتهى، فنحن نعيش عصر القوة واقعا ملموسا معاشا، ويجب أن نواجه به الأخطار بالقوة والتضامن، وأن نتوجه إليه بكل صدق وواقعية.

5. تخلص مسرح الطفل من الألفاظ الكبيرة على فهم الطفل.

6. مسرح الطفل يدعو الطفل للتفكير، ثم يدعوه للرقص واللعب بحركات تربوية بعد التفكير والجد.

روايتها. وأن تتطور الحبكة في بساطة وسهولة متجنبنة التعقيدات الكبيرة والمسموح بها في مسرحيات الكبار، مع مجانبة الحبكة الثانوية التي يمكن أن تعرقل أو تعوق الحبكة الأساسية عن التطور والنمو. وإن كان لابد من وجودها فيجب أن ترتبط ارتباطا قويا بالحبكة الرئيسية، وأن تملك القوة في مساهمتها لتصعيد الفعل الدرامي إلى ذروة التأزم، والتي تعتبر بصفة خاصة ضرورية في بناء مسرحيات الأطفال.

ويستحسن أن تكون المسافة بين الذروة ونهاية المسرحية قصيرة، لأن المتفرج الصغير لا يطيق صبرا، لذا يجب أن تكون هناك عناصر أخرى تلي الحبكة في الأهمية، وهي: الشخصيات، الفكر، اللغة، المنظورات المسرحية، الغناء. وهي عناصر لها متطلباتها الخاصة وأصولها العامة بالنسبة لمسرحيات الأطفال، إلى جانب الأصول، والأصول: مجرد مشاغل هادئة على الطريق ترشد السائرين فيه، ولكنها لا تلتفت أمام وجه العبقرية الخلاقة ووجهها الوضاء.

(نصائح):

ومن الأهمية بمكان نصيحة كاتب مسرح الطفل بالآتي:

1. الانصراف بحزم عن الملاحظات والمفاهيم الفكرية الهامشية. وأن تأتي كل هذه المقولات بشكل تعليقات أو عبارات وعظمية. أو نكات مفرقة بمواقف متناقضة.

2. استغلال استجابة الأطفال لنوع معين من الصور المسرحية، كصور المبارزة أو صور المطاردة، وهي رقع ملونة زاهية يجب أن يكون الدافع إليها

باسكال هنري

في مسرحية

«غني ، ثلاثة فقراء»

في حلب ودمشق

● حلب - من بسام حسين «غني، ثلاثة فقراء» عرضتها الفرقة

المسرحية الفرنسية التي تتمتع بالاسم الأكثر جاذبية (جيران الطابق السفلي) على خشبة الحمراء في دمشق وناظرين في حلب برعاية وزارة الثقافة والمركز الثقافي الفرنسي في دمشق.

وبحسب باسكال هنري - المخرجة - فإن لويس كالا فيرت - المؤلف - بنى مسرحية تلقي ببراءة، بعد كل الخبث الذي عاصره، أسئلة حول معنى الوجود وصعوبته والغبطة الشديدة للعيش فيه، إنها الأسئلة التي تركها العنف في أعماق كالا فيرت إبان بؤس وعنف وذل الحرب العالمية الثانية، والذي ولد عند كالا فيرت هذا الدفاع الطويل ضد الخضوع، وقد أراد أن يجسد هذا العنف، والرغبة في الحياة أمامه، في كلمات.

ليس للمسرحية حكاية بالمعنى المباشر وليست هي نصا ذا بداية ونهاية إنها وحسب مقطوعات صغيرة ومنفصلة بقوة، تتبادلها أدوار العنف والرضوخ له بوصفهما وجهين للإنسان نفسه في مطهر صغير هو المسرح داخل الكوميديا واللحظات التي تتحول رمادا في مسعى للتخلص من نفسها تحت شدة

تشكل خيطا رقيقا يربط حياتنا.
هنا تعتمد المسرحية على الإحساس كمادة
رئيسية وينخفض التمثيل لصالح التعبير
بدون افتعال إنها نوع من عدسة مكبرة على
جزء من لوحة، ولكنه ليس جزءا عابدا، إنه
غالباً الجزء الجدير بالتحسر
والخسارة والتغيرات.

لا ينقص هذه المقاطع شيء كي تصبح
شعرا كثيفا من ذلك النوع الذي يجسد
التجارب المبررة والأكثر قسوة ولا جدوى
في حياة الإنسان، ذلك في تفاصيل مهمة
أحيانا ورئيسية في أحيان أخرى، والشعر
يأتي من تلك العناية بالحقيقة وهي تمشي
بين حياتنا وتقول كلمتها، إنها ضمير الأفعال
اليومية حيث نحن سعداء ونضح لأننا نكبر
ثم نكبر جدا ثم نصبح كبارا في السن فنهرم
ثم نهرم جدا ثم نموت بحسب أحد المقاطع.

هذه العروض المتفانية بالإخلاص للواقع،
ليست منه مباشرة ولا تكاد تجد ما يعادلها
في الحياة اليومية لا تجعل نفسها متعالية
علية بل إنها تهبط لأن تكون رماده أي ما
يتبقى منه، المتفرجون يتقبلون ذلك بحكم
وجودهم في داخله، ذلك أن ثمة مسافة دائمة
لكي تتشارك مع ما يجري كأن تبحث عن
مكان لك في هذه الأشياء قبل أن تفوت.

الديكور ليس سوى جدران خشبية
صامتة لا تساعد على شيء بل إنها تجعل
الانتباه مشدودا إلى أجساد الممثلين التي
ستبدو كما لو أنها تتحرك في مختبر يجعل
أفعالها ومشاعرها كتلة قابلة للتفكيك
والمعاينة.

الكوميديا حاضرة هنا بما هو أوسع من
الضحك، إنها تذهب إلى سخريتها السوداء
ومراتها اللاذعة وتتحول - الكوميديا -
إلى طريقة مأكرة في مصادرة الضحك رغم
كل هذه المفارقات «بعد أن يغرسه في كل
سؤال» بحسب باسكال هنري مرة أخيرة.

التأثير الذي تتركه، إذ تستوقف هنا الحياة
التي تمر بقرنا ونستعملها بكثرة، مجردة
من حوادثها المألوفة عبر استحضار أولياتها
ومادتها المكثفة التي تجعل الحدث يمر من
زبدته ومما تبقى منه بعد أن يتكرر دائما، إنها
تذهب إلى نهاية ما تبقى من معنى لأعمال
مثل تبادل التحيات - الأزلي - ونحن نعيدها
طيلة حياتنا هنا ثمة من يعيد النظر، ويكشف
لنا القدر الكبير من السخرية الذي تتضمنه
هذه التكرارات لتجد نفسك متحف أفعال
معادة في حقيقة الأمر، خادم هذه الأساليب
ومروجها مثل ماكينة كاريكاتورية،
والأجساد هنا إذ تؤدي هذه المواقف تجمع
في تشكيلاتها بين الحركة والتكلس داخلها،
إنه تكرارها الذي يجعل منها أضحوكة،
والأجساد هنا ليست سوى طريقة لفضح
فحوى ذلك.

إنها رغبات الإنسان باللا عيش قرب
دورانها اللانهائي حول هذه البديهيات التي قد
تدفع إلى الانتحار بالطريقة ذاتها التي تدفع
إلى استمرار العيش - مشهد حفلة راقصة
تنتهي بانتحار المشاركين - ثمة وجودية
ضرورية في هذه المقاطع تكسب هذا التأمل
المأساوي بعدا قابلا للتصديق والتعاطف.

هنا الكثافة صفة رئيسية، والحكايات
مقطوفة من أماكنها ومن لحظاتها الحاسمة
ووضعياتها المؤثرة بعد أن تم تقشيرها
وتجفيفها، حتى أن بعض المقاطع لم يتبق
سوى رمادها - الرجل وهو يعانق دمية
ويكلمها بينما الدمية - الحبيبة الغائبة تتحطم
بين يديه قطعة قطعة ثم بهدوء شديد يكنسها
ويمضي.

كل شيء هنا سوف يكون قابلا لأن يفقد
قيمه بينما يمنح الاهتمام بالضبط للأشياء
المتروكة جانبا، ذلك أن الحوادث الصغيرة
التي يعتني بها هنا هي نفسها تلك التي لم
يعد أحد يعرها اهتماما، بينما ظلت في الواقع

لقاءات :

نظمت رابطة الأدباء لقاء بين جمهورها وضييفة الكويت الأدبية الجزائرية أنيسة بومدين، حيث قدمتها إلى الحضور الكاتبة ليلى العثمان بكلمة ودية أشارت إلى عمق العلاقات الأخوية بين شعبي الكويت والجزائر والتي ظلت تترفع على أي اختلاف في المواقف السياسية. ثم تحدثت الأدبية بومدين عن رحلتها الأدبية وبعض أعمالها ومشاريعها الروائية من دون أن تغفل دور زوجها الراحل الرئيس هواري بومدين في حياتها وتجربتها، وقد ألقى الأستاذ أحمد السقاف قصيدة في هذا اللقاء تبين وقوف الكويت إلى جانب الثورة الجزائرية منذ انطلاقها.

تقديم :

بمناسبة اختيار سباعية إسماعيل فهد إسماعيل، و«وسمية تخرج من البحر» للكاتبة ليلى العثمان من بين أفضل مائة رواية عربية أقرها المجلس الأعلى للثقافة في مصر كرمت رابطة الأدباء في الكويت كلا من إسماعيل وليلى بتقديم درع تذكاري تقدير لهما واحتفاء باختيارهما.

<http://Archivebeta.Sakhrith.com>

محاضرات :

أقامت الرابطة عدة محاضرات فكرية استقطبت اهتمام كثير من الكتاب ورجال الصحافة والإعلام منها :

«الحقوق السياسية للمرأة الكويتية» لكوثر الجوعان، وقد قدمتها إلى الحضور الدكتورة نجمة إدريس بكلمة ترحيبية بينت دورها في الحركة النسائية ونضالها من أجل حقوقها.

«اللغة بوصفها أداة اتصال في الكويت أثناء الغزو» للدكتورة فاطمة إبراهيم آل خليفة، وقد قدمتها إلى الحضور الأدبية ليلى محمد صالح بكلمة أشارت إلى جهودها اللغوية المميزة واهتمامها بمثل هذا الموضوع الذي قلما التفت إليه الآخرون.

«العالم الإسلامي والفكر التنموي» للأستاذ خليل علي حيدر، وقد قدمه إلى الحضور نذير جعفر بكلمة حول أهمية هذا الموضوع الحيوي /

الساخن الذي يجيب عن كثير من الأسئلة وي طرح للحوار أسئلة جديدة.
«حرية الرأي والفكر» للأستاذ المحامي عماد السيف، وقد قدمه الأستاذ سليمان الحزامي بكلمة حول أهمية طرح هذا الموضوع في الوقت الذي تتم فيه ملاحقة ومحكمة عدد من رجال الأدب والفكر. وشارك في المداخلات كل من الدكتور: خليفة الوقيان والدكتور سليمان الشطي وليلى العثمان والأستاذ عبد الله خلف أمين عام رابطة الأدباء.

مشاركات :

في إطار الأسبوع الثقافي الكويتي في تونس شارك كل من الشاعر يعقوب السبيعي والشاعرة نجمة إدريس في إحياء أمسية شعرية في بيت الشعر نالت استحسان الحضور وإعجابهم بالمستوى الرفيع الذي وصل إليه الإبداع في الكويت.
كما افتتح الأستاذ الفنان بدر القطامي معرضه التشكيلي في تونس ضمن هذه الاحتفالية الوطنية.

